HISTOIRE ABRÉGÉE

DE LA MUSIQUE

ET

DES MUSICIENS

Par Mlle Laure COLLIN

PROFESSEUR A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE FONTENAY-AUX-ROSES

MEMBRE DE LA COMMISSION D'EXAMEN DU CHANT

SEPTIÈME ÉDITION

REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE D'UN SUPPLÉMENT

Ornée de quatre portraits à l'eau forte de M. Louis MULLER



PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

11582

5.–

HISTOIRE ABRÉGÉE

DE LA MUSIQUE

ET

DES MUSICIENS

DU MÊME AUTEUR

1° **Méthode musicale synthétique**, approuvée par la Commission du Conservatoire et les membres de l'Institut (section de musique).

2° **Méthode élémentaire chorale et rythmique** (médaillée à l'Exposition universelle 1878).

3° **Méthode chorale enfantine**, appliquée dans les écoles maternelles.

4° **Jeu des cartes harmoniques**, servant à l'application de la méthode chorale enfantine (ces deux ouvrages ont été honorés d'une souscription ministérielle).

5° Les **Récréations chorales**, 24 canons de Salieri avec paroles de Mlle L. Collin. (Ouvrage autorisé dans les écoles de la ville de Paris.)

6° **Collection de solfèges**, détachée de la Méthode chorale et contenant des morceaux spécialement écrits pour les élèves de Mlle L. Collin, par les artistes les plus éminents.

Cette collection est précédée d'une notice sur les organes de la voix et d'exercices sur les intervalles, par Mlle L. COLLIN.

7° **Petite Méthode de Piano**, spécialement composée en vue de l'enseignement collectif de l'accompagnement dans les écoles normales.

8° **Delaunay.** *Notices historiques et littéraires sur les auteurs (bac. ès lettres)*, in-12, br. . . . . 1 »



RAMEAU

HISTOIRE ABRÉGÉE

DE LA MUSIQUE

ET

DES MUSICIENS

Par Mlle Laure COLLIN

PROFESSEUR A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE FONTENAY-AUX-ROSES
MEMBRE DE LA COMMISSION D'EXAMEN DU CHANT

SEPTIÈME ÉDITION

REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE D'UN SUPPLÉMENT

Ornée de quatre portraits à l'eau-forte de M. Louis MULLER



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15.

1891

PRÉFACE

Cet ouvrage, qui avait paru d'abord sous le titre de *Chronologie musicale*, ayant été admis au nombre de ceux que l'on destine aux distributions de prix dans nos Écoles, à la condition qu'il se présenterait sous un format plus commode que celui primitivement adopté, j'en ai pris occasion de le modifier tout-à-fait quant à ses divisions, et de combler toutes ses lacunes. C'est donc une seconde édition, entièrement revue et complétée, que je publie aujourd'hui. Tel que le voilà, j'espère que ce livre est appelé à rendre

quelques services. Il existe, sur le même sujet, une quantité d'ouvrages du plus haut mérite, mais, un précis scolaire, réunissant l'ensemble des faits qu'il n'est pas permis d'ignorer, a manqué jusqu'ici à l'enseignement, et le besoin s'en faisait sentir d'autant plus impérieusement que, depuis plusieurs années, on a introduit, dans les examens, un grand nombre de questions ayant trait à l'histoire de la musique.

Ces questions revêtent des formes variées et multiples, et il serait impossible de les prévoir toutes, même en faisant abstraction de celles qui, touchant à des détails purement techniques, cessent de pouvoir être considérées comme appartenant à l'histoire. Par exemple, si vous exigez que l'aspirante vous dise dans quels tons et dans quels rythmes sont écrits les morceaux qu'elle cite, il est évident que vous sortez du domaine historique pour rentrer dans celui de la théorie musicale. D'autre part, lorsque vous lui demandez quel est le mot qu'a pu prononcer un jour le grand-père de tel ou tel compositeur, c'est sur le terrain de l'anecdote que vous la conduisez. Si vous l'interrogez sur ses préférences musicales, c'est à son bon goût que vous faites appel, et dans

ce cas, la jeune fille, qui n'a eu encore que peu d'occasions d'entendre les œuvres des maîtres, ne fera que vous renvoyer l'écho de votre propre appréciation, si elle est assez heureuse pour la connaître. Enfin, il est des questions d'un ordre élevé, qui touchent à la critique la plus délicate, et M. Bourgault-Ducoudray lui-même demanderait à se recueillir avant d'y répondre.

Mais toutes les fois que l'on se sera borné à exiger des notions sommaires sur la naissance et les développements progressifs de l'art musical, sur sa division par Écoles de siècle en siècle, sur les noms marquants dans chaque École, sur quelques faits biographiques concernant les compositeurs célèbres, et sur les œuvres principales de tous, j'ose espérer que les aspirantes auront trouvé, dans mon opuscule, des renseigements suffisants pour parvenir à satisfaire leurs examinateurs.

Une table analytique-alphabétique forme le complément de l'ouvrage et dispense de recourir forcément aux notices biographiques, en indiquant sommairement les œuvres principales de chaque compositeur et l'époque de sa vie.

Beaucoup de musiciens de mérite s'étonneront peut-être de ne pas retrouver leurs noms dans cette table. C'est que j'ai dû renoncer au plaisir de les citer tous, et que, en ce qui concerne les contemporains, je me suis arrêtée aux membres actuels de l'Institut, et aux lauréats du prix de Rome. Les noms, trop connus pour être omis, qui ont été ajoutés à ceux-là, sont en bien petit nombre; j'en demande humblement pardon aux artistes à qui un avenir prochain réserve la célébrité.

Laure COLLIN.

Paris, le 15 janvier 1882.

SUPPLÉMENT DE LA 2E ÉDITION

SUPPLÉMENT DE LA 2e ÉDITION

NOTES IMPORTANTES

FEMMES COMPOSITEURS

Il m'a été reproché de ne pas avoir fait place aux femmes compositeurs dans ce petit ouvrage, où j'ai mentionné cependant tant de noms qui semblent n'avoir d'importance que par rapport à l'école à laquelle ils appartiennent.

Mme Henselt. — Comblons aujourd'hui cette lacune, et nommons d'abord, parmi les étrangères, la sœur de Félix Mendelssohn-Bartholdy, Mme Henselt, qui composa notamment de belles *Romances sans paroles*, lesquelles furent publiées sous le nom de son frère, à qui elle les attribua généreusement.

Mme Farrenc. — Parmi les symphonistes françaises, citons : Mme Farrenc, élève de Moschelès et de Reicha, qui remporta, en 1869, le prix Chartier, que l'Institut décerne aux plus remarquables compositions de musique de chambre.

Mme Holmès. — Mme Augusta Holmès, auteur d'une symphonie, *les Argonautes*, qui fut exécutée, en 1881, au Concert Populaire, après avoir eu l'honneur de disputer, au concours de la ville de Paris, le premier prix à *la Tempête*, de M. Alphonse Duvernoy, qui l'obtint.

Mlle Chaminade. — Mlle Chaminade a composé aussi de la musique symphonique d'un style très remarquable, que M. Pasdeloup a fait entendre récemment dans ses concerts, et qui y a été très appréciée.

Mlle Wild. — Mlle Wild, élève de Barbereau, a écrit deux quatuors pour instruments à cordes, un Quintette, une *Messe pastorale* ; des morceaux religieux ; de la musique d'orgue, de piano, etc.

Mmes de Maistre et de Grandval. — Mme la comtesse de Grandval, Mme la baronne de Maistre, se sont distinguées

aussi comme compositeurs. On doit à Mme de Grandval de belle musique religieuse, vocale et instrumentale.

Mlle Bertin. — Plusieurs femmes ont travaillé avec succès pour la scène lyrique. Peu après l'apparition de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, Mlle Louise Bertin composa un opéra : *Esmeralda*, dont le sujet fut tiré de ce livre.

Mlle Loïsa Puget. — Vers la même époque florissait Mlle Loïsa Puget (Mme Gustave Lemoine), qui, après avoir obtenu la popularité pour ses romances, écrivit un opéra comique : *le Mauvais Œil.*

Mme Tarbé des Sablons. — Mme Tarbé des Sablons est auteur de deux opéras : *les Bataves* et *les Brigands* (de Schiller).

Mme Pauline Thys. — Mme Pauline Thys, qui vient de composer un opéra en quatre actes, *Judith*, a eu plusieurs ouvrages représentés sur la scène lyrique.

Mme Olagnier. — Enfin le succès de femme le plus récent à constater, en ce qui concerne la composition théâtrale, est celui de Mme Olagnier, auteur du *Saïs*, opéra comique que M. Capoul a fait valoir avec éclat.

QUELQUES NOMS IMPORTANTS

OMIS DANS LA PREMIÈRE ÉDITION

Bernabei (Ercole). — Organiste à Saint-Pierre de Rome, puis à Munich, peut être compté au nombre des plus grands harmonistes du XVIIe siècle.

Fesca (1789-1826). — Les violonistes, qui font grand cas des œuvres de ce maître, ont réclamé place ici pour son nom, et je m'empresse de les satisfaire.

Gabrieli (XVIe siècle). — Il y a plusieurs artistes de ce nom. Le plus célèbre est Andrea Gabrieli, contrepointiste et organiste à Saint-Marc, de Venise, dont les œuvres, d'un grand style, tiennent un rang honorable dans le répertoire des sociétés chorales.

Gastinel (M. Léon). — M. Léon Gastinel qui obtint, en 1846, le premier grand prix de Rome, a composé deux messes solennelles qui furent exécutées plusieurs fois à Notre-Dame, à Saint-Eustache et à Saint-Vincent-de-Paul, par l'Association des artistes musiciens. (La première de ces messes avait été exécutée à Rome en 1847.)

M. L. Gastinel a composé en outre des oratorios, des symphonies, de la musique de chambre et plusieurs opéras : *le Miroir*, *le Buisson vert*, *Titus et Bérénice* ; *l'Opéra aux fenêtres*, opérette représentée au théâtre d'Offenbach, etc.

Guglielimi (Pietro). — Elève de Durante, émule de Cimarosa et de Paisiello, fut un des remarquables compositeurs du XVIIIe siècle. De 1793 à 1804, année de sa mort, il fut maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome. Ses œuvres théâtrales et religieuses sont en nombre prodigieux.

Juan IV (don), roi de Portugal (1604-1656). — Ce prince consacra la première partie de sa vie à la culture des sciences et des arts. Il composa de remarquables motets et des ouvrages littéraires traitant particulièrement de la musique.

Lanfranco. — Ce maître, qui vécut à Brescia, au commencement du XVIe siècle, est l'auteur d'un ouvrage très curieux et très rare maintenant, qui parut en 1533 (*Etincelles de musique*). Il s'en trouve un exemplaire à la bibliothèque de Gotha.

Lortzing (1803-1851). — Albert Lortzing a écrit plusieurs opéras bouffes qui jouissent en Allemagne d'une grande popularité : *l'Armurier de Worms, le Tzar et le Charpentier*, *le Braconnier*, *Ondine*, *Casanova*, *Hans Sachs*, etc.

Marschner (1796-1861). — Comme compositeur dramatique, Marschner se rapproche de Weber sans cesser d'avoir sa propre originalité. Il commença, dès 1815, à écrire pour le théâtre, et ne tarda pas à obtenir de vrais succès. Ses opéras les plus estimés sont : *le Templier et la Juive*, *Hans Heiling*, *le Vampire*, etc.

Nicolaï (Otto) 1809. — Le nom de ce musicien berlinois rappelle immédiatement à la mémoire le titre de son plus célèbre ouvrage : *les Joyeuses Commères de Windsor*, dont la vogue ne s'est pas ralentie depuis son apparition.

Shore (John). — L'Anglais John Shore, musicien à la Chapelle royale de Londres, inventa le diapason, en 1753.

Terradellas (XVIIIe siècle). — Ce compositeur, né à Barcelone, fut élève de Durante au conservatoire de Naples. Je ne citerais pas son nom, oublié maintenant, si les circonstances bizarres qui accompagnèrent sa mort ne le rendaient particulièrement intéressant.

Terradellas ayant composé, à Rome, pour le carnaval de 1751, un opéra qui remporta l'avantage sur celui de son rival Jomelli, fut trouvé dans le Tibre, dès le lendemain, le cœur percé de plusieurs coups de poignard.

NOTICE COMPLÉMENTAIRE

Voici un petit ouvrage parvenu à sa septième édition et cela l'honore grandement à mes yeux. Quand je conçus le dessein de l'écrire, ce qui était pour moi une entreprise considérable, il n'existait pas encore d'*Abrégé* scolaire équivalent. Il en a surgi depuis, dont je ne saurais contester le mérite, par la raison que l'on y a profité de mon travail et rectifié mes erreurs.

Lorsque je me lançai témérairement dans cette besogne ardue, j'étais un peu guidée par le sentiment qui suggéra à Jean-Jacques Rousseau l'idée de la notation par chiffres, c'est-à-dire le désir de faciliter à autrui une étude qui m'avait coûté infiniment de peine. Ayant rapporté de mon séjour en Allemagne quelques documents intéressants que je croyais inédits, j'avançai assez rapidement au début. Ce qui devint pénible ensuite ce fut de choisir dans la quantité des musiciens ceux qui, ayant réellement contribué au progrès, avaient droit par conséquent à une mention spéciale. Je me trouvai alors, qui le croirait, en butte aux obsessions des vivants et des morts !

Les vivants m'adressèrent des réclamations et des reproches après la première édition de mon livre. Quelques-uns cependant de ces aimables vivants sont devenus mes amis.

Mais les morts! Chaque nuit je voyais apparaître une foule de gens qui me détaillaient leurs titres à la célébrité et me faisaient promettre de ne plus les oublier. Ils me disaient leurs noms, que je m'engageais solennellement à retenir, mais, au réveil, impossible de rien retrouver!

Et ce fut ainsi pendant de longs mois.

Si je mentionne ce fait, c'est qu'il explique la présence dans mon livre de quelques musiciens peu importants. J'ai dû céder, en les y plaçant, au scrupule inspiré par cette hallucination maladive.

L'appréciation des œuvres contemporaines s'imposerait impérieusement s'il ne fallait tant se méfier des premières impressions reçues. Je m'abstiendrai donc de porter un jugement sur ces œuvres, auxquelles le temps seul peut assigner le rang qui leur est dû, et je me bornerai à citer la plupart de celles qui ont paru depuis la publication de mon livre.

En 1882, parut *Françoise de Rimini*, opéra de M. Ambroise Thomas.

En 1883, parurent *Henry VIII*, de M. Camille Saint-Saëns, et *Lakmé*, de Léo Delibes.

En 1884, *Manon Lescaut* et *le Roi de Lahore*, de M. Massenet.

En 1885, parurent à Paris: *Hérodiade* et *le Cid*, de M. Massenet; et à Bruxelles: *Sigurd*, de M Reyer, opéra repris à Paris en 1890.

A l'Opéra, en 1885, parut *Tabarin*, de M. E. Pessard, et l'Opéra-Comique vient de faire paraître (en 1891) *les Folies amoureuses*, du même compositeur.

En 1885, *Diana*, de M. Paladilhe; *le Chevalier Jean*, de M. V. Joncières; *Une nuit de Cléopâtre*, de Victor Massé, parurent aussi à l'Opéra-Comique.

En 1886, à Bruxelles: *les Templiers*, de M. Litolff; *Saint-Mégrin*, de M. Hillemacher.

A l'Opéra de Paris: *Patrie*, de M. Paladilhe; à l'Odéon: *Egmont*, drame lyrique de M. Salvayre.

En 1888, parut à l'Opéra-Comique *le Roi d'Ys*, de M. Lalo.

Dans la même année, parurent: à Bruxelles, *Jocelyn*, de M. B. Godard; *Une aventure d'Arlequin*, de M. Hillemacher; *l'Escadron volant de la Reine*, de M. Litolff.

En 1889, on exécuta à l'Opéra de Paris *la Tempête*, ballet avec chant, de M. Ambroise Thomas.

Même année: à l'Opéra-Comique, *Esclarmonde*, de M. Massenet.

En 1890, parurent: à Rouen, *Samson et Dalila;* et à Paris, *Ascanio*, de M. Saint-Saëns; *la Basoche*, de M. A. Messager.

Dans la même année: *Dante*, de M. Benjamin Godard, et *Salammbô*, de M. Reyer, furent représentés à Bruxelles.

L'année 1891, qui n'est encore qu'à la moitié de son cours, a vu paraître *le Mage*, de M. Massenet, et on annonce, pour le mois de juin, un grand opéra en quatre tableaux, *Thamara*, de M. Bourgault-Ducoudray.

Quelques pertes cruelles pour l'art musical sont à rappeler. En 1882, mourut E. Membrée; en 1883, Richard Wagner; en 1884, Vaucorbeil, compositeur et directeur de l'Opéra.

En 1887, eut lieu l'incendie de l'Opéra-Comique.

En 1889, mourut César Franck, organiste et compositeur.

Enfin, en 1891, vient de mourir prématurément Léo Delibes, dont l'ami, M. E. Guiraud, occupera désormais le fauteuil académique.

Je ne dois pas oublier de mentionner ici la perte du célèbre pianiste Franz Liszt, qui mourut en 1886, peu de mois après avoir fait un dernier voyage à Paris, pour l'exécution de sa *Messe de Gran*, qui eut lieu à Saint-Eustache et au Concert Colonne. Liszt avait été l'un des premiers et des plus fervents admirateurs de Richard Wagner. Il serait heureux aujourd'hui de voir les œuvres de ce maître hautement appréciées. L'homme fut notre ennemi, mais l'artiste est un génie que nous ne saurions méconnaître sans injustice.

Disons cependant que Berlioz fut son précurseur. Tous deux furent animés du désir de rompre avec des formules surannées et de diriger l'art musical dans une voie nouvelle. Wagner, plus favorisé que Berlioz, put,

grâce au concours d'un amateur royal, voir ses rêves réalisés.

Un pèlerinage à Bayreuth s'impose de nos jours à tout musicien épris de son art. C'est là que chaque année a lieu par séries, la représentation de tous les opéras de Wagner. Sa veuve, fille de Liszt, veille elle-même au maintien des traditions. Des exécutants qui consacrent exclusivement leur talent à l'interprétation de ces œuvres, y atteignent une perfection absolue. Chaque détail de mise en scène y est réglé avec la plus scrupuleuse attention, et l'orchestre se dissimule aux regards, afin que rien ne vienne troubler l'illusion du spectateur.

Wagner a lui-même composé ses poèmes, où se déroule l'action des légendes germaniques. Ses personnages sont tout à fait en rapport avec le caractère indiscipliné de son inspiration musicale, et se trouvent bien à leur place au milieu des *Mélodies de la Forêt*, aux rythmes indécis et capricieux, qui transportent notre imagination dans des régions idéales.

Cette impression ne saurait se prolonger au delà de nos forces, et il ne nous serait pas sain de planer indéfiniment dans l'espace. Peut-être même, à travers ce dédale de phrases se succédant sans liaison apparente, une simple *Chanson*, de coupe franche et accentuée, surgissant inopinément, serait-elle accueillie par nous avec un soupir de soulagement.

Et à ce propos j'ajouterai, pour terminer, qu'en l'an 622, lors d'une victoire remportée par Clotaire II sur les

Saxons, une chanson fut composée à Paris, dont le rythme était si entraînant qu'elle devint populaire, et que femmes et enfants la répétaient en marquant le pas et en frappant la mesure dans leurs mains.

Nous n'avons pas dégénéré à cet égard, et j'en pourrais citer plus d'une qui de nos jours a eu le même succès. Du temps de Molière bien des gens préféraient encore *Ma mie, oh gué !* à de plus savante musique.

Tout en admirant ce qui nous vient de remarquable de l'étranger, craignons de faire aux tendances nouvelles le sacrifice de nos précieuses qualités originaires. Nos musiciens français, si féconds en idées heureuses, trouveront toujours en eux de quoi nous charmer et nous aller à l'âme.

L. COLLIN.

Mai 1891.

HISTOIRE ABRÉGÉE
DE LA MUSIQUE
ET
DES MUSICIENS

PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ

CHEZ LESQUELS LA MUSIQUE PARAIT AVOIR ÉTÉ PARTICULIÈREMENT CULTIVÉE.

Les livres sacrés du peuple Juif attribuent à Jubal Caïn, fils de Lamech, l'invention de la musique et de ses premiers instruments, mais il est vraisemblable que la musique vocale est née presque en même temps que la parole, et que tous les peuples, même à leur état le plus primitif, ont cherché à exprimer, par l'assemblage successif ou simultané des sons vocaux, les divers sentiments de l'âme, et à créer des instruments propres à reproduire ces sons.

Du reste, chaque peuple de l'antiquité revendique l'initiative des combinaisons musicales. Les Hindous en attribuent l'origine à Brahma, dont la doctrine à cet égard est développée dans le sanscrit.

Les modes hindous étaient en nombre considérable, par suite de la division fractionnaire des tons, et ils contenaient un intervalle qui chez nous n'existe pas, le *trois quarts de ton,* que les Grecs abandonnèrent lorsqu'ils édifièrent leur système tonal sur les ruines de celui des Hindous.

Le principal instrument des Hindous, très insuffisant à reproduire leurs modes, était un instrument à cordes appelé *vina.*

Les Chinois, qui se vantaient d'obtenir, par l'exécution de leurs chants, des effets merveilleux, paraissent avoir de tout temps connu l'emploi des sons simultanés. Ils ont écrit des ouvrages sur l'histoire de la musique. Leurs instruments, très peu nombreux, sont généralement à percussion, et le principal consiste en la réunion d'une certaine quantité de pierres sonores, accordées de manière à former la gamme. Leurs mélodies, circonscrites dans les limites d'une échelle musicale très restreinte, sont par conséquent graves et monotones.

Les Égyptiens ont évidemment bénéficié des traditions musicales hindoues, quoique ce soit à leur Dieu *Thaut* qu'ils attribuent l'invention de la Musique et d'une quantité d'instruments. La plupart de ces derniers, contenant un grand nombre de cordes, indiquent une échelle musicale très étendue et très variée. Les harpes sont originaires de l'Égypte et de la Syrie, ainsi

que le *Psaltérion*, qui n'était autre qu'une harpe renversée sur une caisse sonore, et dont les cordes étaient mises en vibration au moyen d'un clavier, type primitif par conséquent des *clavicordes, clavecins*, etc., etc.

Les Arabes, qui nous ont donné quelquefois des échantillons de leur savoir-faire musical, semblent avoir, ainsi que les Chinois, conservé, sans les modifier, leurs notions restreintes sur les sons; il n'y a donc pas lieu de nous arrêter à ce qui les concerne.

Les Persans mériteraient plus de considération, en ce que la Perse fut, avec l'Inde, le berceau de ces tonalités primitives qui, empruntées d'abord par les Grecs, devinrent, par la suite des siècles, et sont demeurées celles de l'Église chrétienne. Mais ces origines se perdent dans la nuit des temps.

HÉBREUX

C'est ici que commence le véritable intérêt historique. On peut suivre, à travers les livres de la Bible, l'histoire musicale des Hébreux. Nous avons déjà pris note de la date qu'ils assignent à l'invention, par Tubal ou Jubal Caïn, de la musique et des premiers instruments (4,000 ans av. J. C.).

Lorsque Jacob s'enfuit de chez Laban (2,109 ans av. J. C.), celui-ci lui dit en le rejoignant : Pourquoi t'es-

tu enfui secrètement? Si j'avais été prévenu de ton départ, je t'aurais fait accompagner par des chants, des tymbales et des *sistres*.

Or, le sistre, qui consistait en une sorte de cerceau métallique traversé de plusieurs baguettes de métal, que l'on mettait en vibration en agitant l'instrument par le manche, était d'origine égyptienne.

Myriam, sœur de Moïse, fit entendre, au passage de la mer Rouge, vers 1645, le premier chant d'allégresse.

Seyla, fille de Jephté, sortit avec des tymbales et un chœur de jeunes filles, pour aller au-devant de son père vainqueur (1,243 ans av. J. C.).

Samuel institua, vers 1092 av. J. C., une corporation de jeunes hommes destinés à chanter les *Prophéties*, avec accompagnement d'instruments, pour l'édification du peuple.

Aux temps de David et de Salomon, la musique des Hébreux atteignit son apogée. Avec David commence une ère nouvelle (1040 ans av. J. C.). Lui-même, joueur de harpe, psalmiste et chanteur parfait, fonda une École, où quatre mille choristes, dirigés par les vingt-quatre fils des trois maîtres, Assaph, Hemann et Jedith, s'exerçaient à chanter les louanges du Seigneur. Le grand roi ne dédaigna pas de conduire en personne ce chœur dans les occasions solennelles et de célébrer avec lui, par des chants et des danses, qu'accompa-

gnaient les tymbales et les harpes triangulaires appelées *kinnor*, les fêtes de la religion.

Salomon (1001-975), grand protecteur de la musique, auteur lui-même de 1005 cantiques et de plusieurs milliers de sentences notées, réunit, non seulement pour son plaisir, mais encore pour la plus grande gloire de Dieu, une foule de chanteurs et d'instrumentistes, qui donnèrent aux solennités de son temple un éclat incomparable, et, bien que les exécutants y atteignissent le nombre prodigieux de vingt-mille, l'ensemble y était si parfait que les tymbales, les sistres, les harpes, les trompes, les trompettes et les tambours, réunis avec le chœur, paraissaient ne former qu'une seule voix.

La prise de Jérusalem (606), et la dispersion du peuple hébreu, replongèrent son art musical dans les ténèbres. Au retour de la captivité (536 ans av. J.-C.), une restauration de cet art eut lieu, conjointement avec celle de la religion de Moïse, mais les chants de triomphe avaient disparu désormais pour faire place au genre plaintif de Jérémie, et, malgré tous les efforts tentés, la musique et la poésie ne se relevèrent qu'imparfaitement, jusqu'au jour où la destruction définitive du temple de Jérusalem (70 ans après J.-C.) vint anéantir presque tout ce qui subsistait de ces arts. Cependant, au ve siècle, quelques fragments notés furent retrouvés.

et l'on parvint, grâce à eux, à reconstituer des chants en nombre suffisant pour le culte dans les synagogues.

Les mélodies des Hébreux étaient rythmées et assez variées, mais leurs instruments d'accompagnement, presque tous d'origine égyptienne, ne formaient avec les voix qu'un perpétuel et formidable unisson.

Le Talmud mentionne l'existence, dans le temple, d'un instrument appelé *magrepha* ou *mastrakitha*, et la description qu'il en donne indique sa ressemblance avec l'orgue. Cet instrument, dont on se servait, paraît-il, pour appeler la foule des musiciens à l'office (1), se faisait entendre à une distance de dix mille pas, et sa résonnance était telle qu'elle interrompait forcément toute communication verbale entre les habitants de Jérusalem. La *syringe*, ou flûte de Pan, en usage chez les Grecs, et qui consistait en la réunion de sept tiges de roseau de hauteur graduée, semble avoir été le type de ce gigantesque instrument, qu'un moyen hydraulique mettait en vibration, et l'invention en est attribuée à Ktésibos (ou Ctésibius) d'Alexandrie (IIe siècle av. J.-C.).

Voilà donc constatée, en même temps que l'usage

(1) Cette foule de musiciens devait appartenir, ainsi que les prêtres du culte hébraïque, à la tribu de Lévi.

des chants, l'existence, pour ainsi dire perpétuelle, des trois genres d'instruments : à cordes pincées ou frottées, à vent et à percussion.

GRECS

L'histoire musicale des Grecs, quoique remontant à une moins haute antiquité que celle des Hébreux, présente un intérêt plus vif, en ce qu'elle peut se baser sur des données plus exactes sous le triple rapport de l'instrumentation, des tonalités, et des documents de la notation.

La lyre, que les Grecs ont modifiée, et qui fut, avec la harpe, un des premiers instruments à cordes, était originaire de l'Asie. C'est à Hermès ou Mercure que l'invention en est attribuée, et voici ce qu'en raconte l'historien Apollodore : Mercure, se promenant un jour sur le rivage du Nil, poussa du pied une écaille de tortue que le flot y avait apportée, et ce mouvement fit produire des sons aux fibres desséchées de l'animal, restées tendues à l'intérieur de l'écaille. C'est ce qui suggéra à Mercure l'idée de fixer, entre deux cornes de bouc, trois cordes provenant d'intestins d'animaux. Ce nombre ternaire des cordes était l'emblême des saisons.

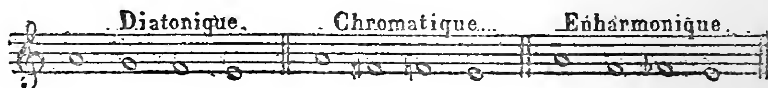
Bientôt la lyre eut quatre cordes, puis Arion, de

Lesbos, y en ajouta encore deux; enfin, plus tard, Amphion, selon la mythologie, ou Terpandre, selon l'histoire, construisit la lyre à sept cordes.

TERPANDRE, qui vivait 640 ans avant J.-C. et fut le précurseur de Pythagore, était un poète lyrique de la ville d'Antissa, au pays Lesbien, et c'est lui qui passe pour avoir été le premier législateur des tons.

La lyre à quatre cordes avait déjà pu servir de base à un système tonal, celui des tétracordes (1); la lyre à sept cordes, comprenant deux tétracordes conjoints, permit de reproduire, dans toute son étendue, la *gamme*,

(1) Voici quel était à peu près ce système: Les *tétracordes*, qui se divisaient en cordes *stables* et *mobiles*, se composaient, de l'*aigu* au *grave*, de quatre notes, dont la supérieure et l'inférieure étaient immuables, tandis que celles du centre étaient sujettes à des modifications qui donnèrent lieu au classement des tétracordes en trois genres distincts: le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmonique*.



L'absence des notes *diatoniques*, supprimées par suite des divisions centrales, caractéristiques des genres *chromatique* et *enharmonique*, donnait à ces derniers tons une expression particulière de mollesse et de langueur, qui les rendait plus propres à chanter la joie des festins ou la mélancolie des funérailles qu'à célébrer les héros et la guerre, honneur qui resta réservé aux tons *diatoniques*.

déjà connue des Égyptiens, et attribuée à leur même dieu, Hermès Trismégiste ou Mercure (1).

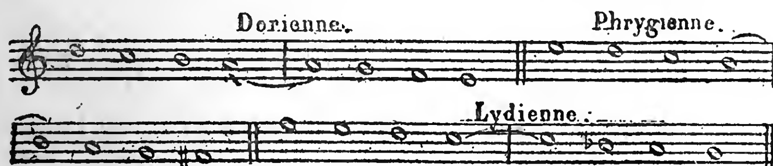
Avant d'aller plus loin, rappelons les noms de quelques héros mythologiques, qui semblent avoir joué un rôle important dans l'histoire des tons.

Trois musiciens célèbres, HYAGNIS, phrygien et prêtre de Cybèle; MARSYAS, son fils, que la mythologie appelle le satyre Marsyas; et OLYMPE, dont elle donna le nom au mont qu'elle avait consacré au séjour des dieux, adoptèrent pour leurs chants les tons phrygien (MI), lydien (FA), et dorien (RÉ), qui furent les premiers connus, et longtemps les seuls usités chez les Grecs.

Ces tons sont devenus, avec le *mixolydien*, les quatre tons authentiques de la liturgie chrétienne.

OLEN, qui fut prédécesseur d'Homère, et dont les hymnes se chantaient encore au temps d'Hérodote, choisit le ton *dorien*, qui devint définitivement le mode-type hellénique; PYTHERME de Milet inventa le ton *ionien* (UT); LASSUS d'Hermione prit le mode *æolien* (LA),

(1) La lyre à sept cordes, formée de deux tétracordes conjoints, modifia tout le système tonal, et donna lieu aux gammes suivantes :



et la célèbre Sapho de Mytilène chanta ses malheurs sur le plaintif *mixolydien* (sol).

La mythologie attribue encore à Vulcain, le dieu forgeron, la découverte de l'accord parfait, mais l'histoire en rapporte l'honneur à **Pythagore**, né à Samos, 584 ans avant J.-C., et voici quelle serait l'origine de cette découverte : Pythagore, qui habitait la ville de Crotone, dans laquelle il avait fondé une École, passa un jour devant une forge où quatre ouvriers frappaient simultanément leur enclume avec des marteaux de poids différents. Le philosophe remarqua que les sons produits par eux s'accordaient parfaitement ensemble, et, étant entré dans la forge, il constata que le marteau pesant douze livres produisait l'octave de celui qui n'en pesait que six; qu'en outre, un troisième marteau donnait la quinte au-dessus des deux premiers, et que le quatrième enfin faisait entendre une tierce supérieure. Pythagore, persuadé qu'il obtiendrait la même combinaison à l'aide de tout autre corps sonore, eut alors l'idée d'employer la corde métallique, et le dernier résultat de ses recherches fut le *monocorde*, au moyen duquel on peut, non seulement constater les vibrations fondamentales, mais dont les divisions infinitésimales produisent les sons chromatiques.

Ce fut là une découverte de la plus haute importance, et si elle n'amena pas dès lors la connaissance de

l'harmonie, c'est que les évolutions de la science sont toujours lentes à s'accomplir.

La lyre de Pythagore, conservée après sa mort dans le temple de Junon, à Samos, était montée sur huit cordes, c'est-à-dire qu'elle contenait deux quartes disjointes, formant une octave (1).

L'invention de cette lyre est également attribuée à Simonides, chanteur et compositeur, qui mourut à Syracuse en 467 av. J.-C., et ne put par conséquent qu'à peine être contemporain de Pythagore.

Aristoxène de Tarente, qui vécut au IVe siècle av. J.-C., et fut réputé pour le meilleur disciple d'Aristote, s'écarta entièrement du système de Pythagore. Il basa le sien sur l'acoustique, et n'admit point la métaphysique des sons. Il y eut dès lors deux sectes musicales bien opposées; le système de Pythagore fut appelé *immuable*, et celui d'Aristoxène reçut le nom d'*égal* ou *sensitif*. Il est probable que les deux opinions furent chaudement discutées, et qu'elles ne manquèrent pas de brillants et solides partisans, jusqu'à ce que parut Didyme

(1) *Gammes par quartes disjointes. Lyre de Pythagore ou lyre asiatique.*



(38 ans av. J.-C.), qui parvint à équilibrer les deux systèmes, en trouvant la division exacte des tons en neuf *commas*, c'est-à-dire l'appréciation positive des deux demi-tons, l'un diatonique et l'autre chromatique.

Le système tonal, en se développant progressivement, avait exigé l'emploi d'instruments plus riches en ressources. La lyre multiplia les siennes, et, en augmentant le nombre de ses cordes, prit le nom de *cithare* (1). Timothée de Milet, poète et musicien renommé, fut un de ceux qui ajoutèrent des cordes à la lyre, c'est-à-dire qu'en réunissant la lyre d'Hermès à celle de Pythagore, il forma une échelle tonale de onze cordes. Mais ce ne peut être à cette combinaison qu'il dut la persécution dont il fut l'objet; il se l'attira probablement en adoptant le genre chromatique, car ses concitoyens considéraient comme illicite l'altération des sons diatoniques (2).

(1) C'est en pinçant les cordes de la lyre et de la cithare qu'on les faisait résonner, et aussi au moyen du frottement d'un *onglet*, tel que nous en pouvons voir représentés sur d'anciennes gravures. Ce n'est que lorsqu'il y eut des instruments à cordes *soulevées* sur chevalet, que l'on put employer le *plectrum* ou *archet*, inventé par Epigone pour son instrument, l'*Epigonius*, qni avait quarante cordes, dont deux ou trois étaient accordées sur le même son, et devaient par conséquent être attaquées simultanément, comme celles de nos instruments à clavier, où chaque touche correspond à un marteau qui frappe et fait vibrer à la fois deux ou trois cordes.

(2) Le genre chromatique ou *coloré*, mis en opposition au genre diatonique, indiquait les *nuances* ou altérations des tons adoptés.

Timothée fut exilé et alla mourir en Macédoine (347 ans av. J.-C.).

Euclide à son tour doubla la lyre d'Hermès, et de plus, y ajouta une corde aiguë (IIIe siècle av. J.-C.).

Nous avons parlé des travaux de Didyme, qui vécut au Ier siècle av. J.-C., et prépara les voies à Claude Ptolémée et à Quintilien Aristide, lesquels, au IIe siècle après J.-C., complétèrent l'ensemble d'un système tonal qui parut longtemps satisfaisant. (Voyez le tableau comparatif des échelles tonales, page 15).

Ptolémée établit en outre sept gammes, ayant chacune pour corde centrale (mese) une des sept notes principales du système, et il attribua à ces gammes des altérations spéciales et régulières ; c'est ce que, plus tard, devait reprendre et perfectionner saint Grégoire.

Disons maintenant quelques mots sur la notation. C'est de l'époque de la première Olympiade (VIIIe siècle av. J.-C.) que l'on croit pouvoir dater l'existence d'une notation grecque telle quelle. La notation égyptienne avait consisté en signes représentant les divers mouvements de la voix, et en groupes indiquant des sons plus ou moins nombreux et rapprochés ; la notation grecque fut tout d'abord plus précise, en ce qu'elle représenta toujours des sons isolés. Empruntée aux caractères de l'alphabet, et multipliant ses signes par

la modification infinie de ces mêmes caractères, elle indiqua non seulement l'élévation et la gravité des sons, mais encore leur rapport tonal, et jusqu'à un certain point leur valeur relative, parce que la musique, intimement liée à la danse et au geste mimique, avait dû rechercher, dès l'origine, l'expression de la durée rythmique.

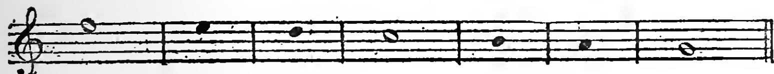
Guidés par les lois universelles du mouvement, les Grecs ont donc connu et pratiqué le rythme, qu'ils ont divisé, ainsi que nous le faisons, en *binaire* et *ternaire ;* mais les *durées* proportionnelles des sons, exprimées sans doute au moyen de signes dont la connaissance précise nous échappe, n'avaient peut-être chez eux d'autres règles que celles de la prosodie et des divisions métriques de la versification.

La multiplicité des signes de notation, en rendant l'écriture musicale impraticable au plus grand nombre, a dû contribuer à nous priver d'une quantité de documents précieux. Il en reste cependant encore assez pour servir aux érudits d'intéressants sujets d'étude sur la *mélopée,* ou art de composer les chants. Citons entre autres, quelques odes de Pindare, curieux *spécimens* à consulter.

Les *Entretiens* de Plutarque contiennent des renseignements détaillés concernant l'histoire de la musique chez les Grecs.

TABLEAU COMPARATIF DES ÉCHELLES TONALES GRECQUES

Lyre à sept cordes, contenant deux tétracordes conjoints.
Système d'Hermès.



Lyre à huit cordes, contenant deux tétracordes disjoints.
Système de Pythagore.



Lyre à onze cordes, contenant trois tétracordes.
Système de Timothée.



Lyre à quatorze cordes, ou double lyre d'Hermès.
Système d'Euclide.



Lyre à quinze cordes, complétant deux octaves.
Système d'Euclide.



Lyre à dix cordes, contenant une altération.
Système de Ptolémée.



Ensemble du système tonal, formé par la réunion des lyres.
Ptolémée et Aristide.



ÈRE CHRÉTIENNE

Dès le premier siècle après J.-C. la musique, consacrée d'abord au culte religieux persécuté, commença à grandir et à prospérer avec lui. Les premiers chrétiens et martyrs furent naturellement les premiers artistes. C'est dans les catacombes qu'on se réfugiait, à Rome, pour chanter les psaumes, sous la direction même de saint Pierre, qui les avait recueillis en Judée. Ces psaumes, que saint Marc, de son côté, porta aux chrétiens d'Égypte, servirent à composer les *Heures* : *Matines*, *Vêpres*, *Complies*, etc.

Saint Jacques le mineur, évêque de Jérusalem, saint Basile et saint Chrysostome, instituèrent la Messe chantée; elle contint dès le principe l'*Introït*,

le *Graduel*, l'*Offertoire* et la *Communion*, qui sont d'origine orientale.

Avant de parler de SAINT AMBROISE, dont la grande figure mérite de nous arrêter, citons, au IVe siècle, le pape Sylvestre, qui fonda à Rome une École pour l'enseignement du chant. Disons encore qu'un évêque d'Orient (Hiérothus) et un évêque d'Occident (Hilarius de Poitiers), furent les premiers qui composèrent des hymnes et les introduisirent dans le culte. Ce genre devint bientôt familier aux chrétiens, dont l'enthousiasme religieux se traduisait souvent par des chants spontanés. C'est ainsi que l'on attribue à saint Augustin, au moment de son baptême, l'improvisation du *Te Deum* ; mais rien dans ses écrits ne précise ce fait, quoiqu'il y parle effectivement des cantiques et des hymnes qu'il chanta dans l'exaltation de sa joie. Et à ce propos, il est curieux de lire un passage des *Confessions*, véritable document sur l'histoire de la musique : « Il n'y avait pas longtemps que cette coutume, qui » console et qui élève les esprits, était en usage dans » l'Église de Milan, où les fidèles la pratiquaient avec » grande affection, et joignaient leurs cœurs à leurs » voix dans ces saints cantiques. Car un an seule- » ment auparavant ou un peu plus, l'impératrice Jus- » tine, mère du jeune empereur Valentinien, étant » tombée dans l'hérésie des Arriens et persécutant

» votre serviteur Ambroise, tout le peuple plein de » zèle résolut de mourir avec son évêque, et passait » pour ce sujet des nuits entières dans l'église. Ma » mère votre servante était des premières à veiller, et » prenant beaucoup de part à cette affaire ne vivait » que d'oraisons. Ce fut en cette rencontre que pour » empêcher que le peuple ne s'ennuyât d'un si long et » pénible travail, on ordonna qu'on chanterait des » hymnes et des psaumes, selon l'usage de l'Église » d'Orient. Depuis ce jour cette coutume continue de » s'observer, non seulement dans l'église de Milan, » mais dans plusieurs autres et presque dans toutes » les églises du monde. » (Confessions de saint Augustin, traduites par Arnault d'Andilly).

Ce fut, ajoute saint Augustin, le grand évêque de Milan, saint Ambroise, qui institua dans son église le chant *antiphonal* ou *alternatif*, que nous appelons les *antiennes*. Mais saint Ignace en avait déjà introduit l'usage chez les chrétiens de l'église grecque, à ce que rapporte Pline.

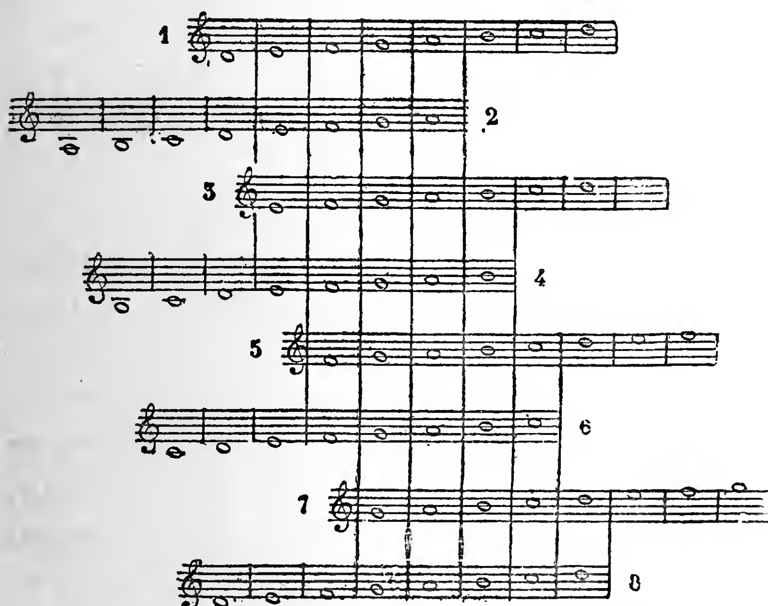
L'église de Milan a longtemps refusé de rien modifier à la liturgie ambrosienne, qui reposait sur les quatre tons primitifs empruntés aux Grecs par saint Ambroise.

A ces tons, appelés *authentiques* ou *impairs*, et procédant par *quintes inférieures* et *quartes supérieures*,

vinrent se joindre par la suite des tons relatifs, que l'on appela *pairs* ou *plagaux*, et qui procédèrent par *quartes inférieures* et *quintes supérieures* (1).

---

(1) Tableau des quatre tons *authentiques* ou *impairs*, et de leurs correspondants, *pairs* ou *plagaux*, formant l'ensemble des tons de l'Église.



1. Ton Dorien (authentique). avec ut dièse accidentel.
2. Hypodorien ou Eolien (Plagal).
3. Ton Phrygien (authentique) avec sol dièse accidentel.
4. Hypophrygien (Plagal).
5. Ton Lydien (authentique) avec si bémol accidentel.
6. Hypolydien ou Ionien (Plagal).
7. Ton Mixolydien (authentique) avec fa dièse accidentel.
8. Hypomixolydien (Plagal).

La régularisation, par saint Ambroise, des tonalités grecques primitives, fut le grand jalon musical du IVe siècle.

Dans ces temps où la culture intellectuelle n'était à la portée que de peu d'élus, il arrivait souvent que les choses artistiques s'altéraient en tombant dans le domaine populaire. Il en fut ainsi des chants religieux. A mesure que l'usage s'en répandit, on les défigura au point de les rendre méconnaissables, et il fallut que les conciles eux-mêmes intervinssent pour empêcher du moins les femmes et les enfants de contribuer à les perdre en y mêlant leurs voix.

C'était donc rendre un immense service à l'art que de le retremper de temps en temps à ses sources, comme le firent saint Ambroise et saint Grégoire.

Nous n'avons à citer, entre ces deux grands noms, que celui de Mamertus Claudianus, auteur des *Petites Litanies*, et de l'Hymne *Pange lingua gloriosi*, (462 ap. J.-C.), et celui de l'empereur Justinien, qui protégea la musique, et fut lui-même un artiste remarquable. L'église grecque a conservé l'usage d'un hymne sur la *Divinité du Christ*, dont la composition lui est due.

C'est JUSTINIEN qui, en 590, nomma saint Grégoire préfet de Rome, et ce fut en 599 qu'ayant succédé au Pape Pélage II. SAINT GRÉGOIRE entreprit la réforme

du chant ecclésiastique, qui, depuis lors, a porté son nom.

Abandonnant la division de l'Échelle tonale en tétracordes, il la répartit en *octaves*. C'est à lui qu'on attribue les tons pairs ou plagaux, *relatifs* des tons authentiques de saint Ambroise. Peut-être ne fit-il que les régulariser, mais son vrai mérite musical, c'est la réforme totale de la notation.

En se multipliant avec le temps, les signes de la notation grecque avaient atteint le nombre prodigieux de seize cent vingt! Il y avait de quoi s'y perdre, et c'est ce que l'on faisait.

Ces signes, appelés *neumes*, étaient nés, ainsi que nous l'avons vu, de la modification infinie des lettres de l'alphabet grec. Saint Grégoire leur substitua celles de l'alphabet latin, et c'est ainsi qu'au VIe siècle la notation occidentale remplaça définitivement la notation orientale.

On connaissait déjà l'emploi de deux lignes colorées (1), l'une *rouge* et l'autre *jaune*, au-dessus et au-dessous desquelles on plaçait les *neumes* pour en indiquer l'élévation et la gravité; saint Grégoire fit le

(1) Ce doit être par erreur que quelques écrivains datent du IXe siècle l'usage de ces lignes colorées, car il paraît prouvé que saint Grégoire les a employées pour noter l'*Antiphonaire*.

même usage de ces lignes, dont l'une porta la clé de C ou *ut* et l'autre la clé de F ou *fa*. Il adopta les huit premières lettres de l'alphabet latin, *a*, *b* ou *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, correspondant à nos notes, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, que l'on écrivit en *majuscules* pour représenter les sons graves, et en *minuscules* pour représenter les sons aigus et ceux du *médium* ; ce sont les *lettres grégoriennes*, dont on se sert encore aujourd'hui en Angleterre et en Allemagne, et que l'on emploie aussi pour indiquer les notes à l'intérieur des instruments.

L'Antiphonaire, livre monumental exécuté sous les ordres de saint Grégoire, et contenant la collection complète des psaumes, des antiennes et des hymnes, devint le code du chant liturgique. Ce livre fut conservé pendant des siècles, comme une précieuse relique, dans l'église de Saint-Pierre de Rome, où il était fixé par une chaîne au Maître-Autel, et c'est à lui qu'on devait recourir pour rétablir la pureté du *plain-chant* (cantus planus) toutes les fois que le temps menaçait de l'altérer. Ce chef-d'œuvre de l'art fut malheureusement détruit dans un incendie du Vatican, mais il en avait été fait plusieurs copies. On citait, parmi les plus parfaites, celle du monastère de Saint-Corneille, à Compiègne, et celle du couvent de Saint-Gall, en Suisse. Montpellier en possédait aussi une très remarquable, et enfin, Metz et Soissons s'enrichirent des

deux copies que le Pape Adrien Ier avait données à Charlemagne.

Pour accompagner ces chants liturgiques auxquels on attachait une si haute importance, aucun instrument ne pouvait être préférable à l'orgue, dont la légende attribue l'invention à sainte Cécile, au IIIe siècle après J.-C., mais qui, ainsi que nous l'avons vu, existait déjà au IIe siècle avant l'ère chrétienne, et dont les Hébreux s'étaient servi pour leur culte. Il y en eut un, paraît-il, en Angleterre, vers 640, et, en 758, c'est-à-dire au delà d'un siècle plus tard, le roi Pépin le Bref fit installer, dans l'église de Compiègne, l'orgue à tuyaux que l'empereur Constantin Copronyme lui avait envoyé de Constantinople.

De même que le roi Pépin, son fils Charlemagne (sous le règne duquel on commença à connaître les violons) s'occupa d'améliorer en France le chant religieux, que Clovis y avait introduit. Non seulement il rapporta de Rome des copies de l'*Antiphonaire* de saint Grégoire, mais il en ramena deux chantres, pour enseigner les bons principes et les traditions liturgiques, qui furent cultivés avec soin dans les monastères.

Les religieux consacraient volontiers leurs loisirs à l'art musical. SAINT EUDES, abbé de Cluny (879), écrivit des Antiennes et des *Répons* ; NOTKER, abbé de Saint-Gall (912), composa des Hymnes. Sous le règne de

Louis-le-Débonnaire, Théodulphe, évêque d'Orléans, composa le cantique *Gloria, laus et honor tibi*, et c'est grâce à ce beau chant, qu'il fit entendre au moment où le roi passait avec la procession, qu'il obtint de voir finir sa captivité.

Louis le Débonnaire, si sensible au charme d'une belle voix, contribua à favoriser le développement de l'art musical. Il fit construire à Venise, en 822, un orgue pour la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, et c'est vers la même époque que la facture des orgues s'introduisit en Allemagne, où elle fit de grands et rapides progrès.

Hucbald, bénédictin flamand, qui vécut de 840 à 930, passa toute sa vie à s'occuper de théorie musicale ; on lui doit, outre une classification des intervalles en tons et demi-tons, un premier essai d'harmonie, qui consistait en un accompagnement du plain-chant par la quarte, la quinte ou l'octave supérieures, marchant en mouvement direct avec la basse. Ce genre de combinaisons, qui révolterait au plus haut point nos nerfs auditifs, s'appelait *organum*, *diaphonie* ou *discant* (1).

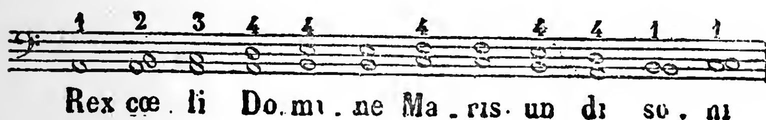
(1) *Organum d'Hucbald.*

	F						maris				
t	E					mine		un			
t	D				do				di		
s	C			li			maris				ni
t	B		cœ			mine		un		so	
t	A	rex	cœ	li	do				di		
	Γ										

Citons aussi, au IXe siècle, ALFRED LE GRAND, roi d'Angleterre, qui cultiva l'art musical et en inspira le goût autour de lui. Au siècle suivant, SAINT DUNSTAN, évêque de Cantorbéry, et Regino de Trèves. Puis, au XIe siècle, mentionnons, en même temps que SAINT ROBERT, évêque de Chartres, un SAINT GUILLAUME, abbé de Sainte-Bénigne, à Dijon, qui composa ou perfectionna une quantité de chants religieux, et un abbé WILHELM, de Ratisbonne, qui fut un studieux théoricien.

Enfin, avant de parler de Guy d'Arezzo, nommons le plus important de ses contemporains, HERMANN le boîteux, moine bénédictin de Saint-Gall, qui écrivit un *Salve Regina*, que l'on considère comme le premier morceau à deux voix. Un ouvrage théorique (Opuscula musicæ), est aussi dû à Hermann, qui, à l'exemple d'Hucbald, chercha un système de notation harmonique (1).

Transcription de l'Organum d'Hucbald.



(1) Voici en quoi consistait ce système : Hermann indiquait l'unisson par E (equalis), le demi-ton (semitonus) par S; le ton (tonus) par T; le double ton (ditonus) ou tierce, par TT, etc.

GUY D'AREZZO

Guy d'Arezzo, bénédictin du monastère de Pomposa. utilisa les travaux de ses devanciers, en fut le continuateur, et leur prêta la clarté de l'ordre méthodique. Ce que tout le monde sait de lui, c'est qu'il donna aux notes les noms syllabiques qu'elles ont toujours conservés (1). Ce serait un titre de gloire assez mesquin;

(1) C'est, dit-on, pour faire comprendre à son ami, le moine Michel, la succession des sons de l'*hexacorde*, que Guy d'Arezzo eut l'idée de se servir de l'hymne à saint Jean, dont chaque vers débute en remontant d'un degré diatonique, et ces désignations syllabiques lui ayant réussi, il continua à les employer.

Plus tard, lorsque l'on adopta le système des *heptacordes*, ou échelles de sept sons, et qu'il fallut ajouter une septième syllabe aux six premières, les Italiens choisirent le mot *si*, et ce furent eux qui, plus tard encore, changèrent en *do* la syllabe *ut*, trop dure pour le chant (Voyez *Doni*).

Le musicien belge, Hubert Wælrant, adopta, au XVIe siècle, une autre dénomination syllabique, que l'on appela *Bocedisation* (bo, ce, di, ga, lo, ma, ni), et à laquelle quelques compositeurs, notamment Graun et Hiller, apportèrent par la suite de nouvelles modifications; mais la *solmisation* de Guy d'Arezzo est la seule qui soit restée en usage, et voici l'hymne à Saint Jean dont elle est issue:



mais Guy d'Arezzo était un savant chercheur, et il fit faire à l'art musical d'importants et réels progrès, que nous essaierons de récapituler.

Avant lui, l'échelle tonale, comprenant quinze notes, ou deux octaves (de *la* en *la*), se divisait encore en tétracordes, quoique saint Grégoire eût, ainsi que nous l'avons vu, complété en principe les échelles de huit sons.

Guy d'Arezzo ajouta, aux quinze premières notes, un son grave (le *sol* ou *gamma*) et cinq sons aigus, et il divisa cette nouvelle échelle tonale, à laquelle il donna le nom de *gamme*, en sept *hexacordes*, ou séries de six sons (sixtes majeures), contenant chacune un demi-ton, du troisième au quatrième degré.

Les trois premiers hexacordes, ou hexacordes fondamentaux, dont les autres étaient l'imitation, étaient ainsi désignés :

Cantus durus (chant *dur* ou majeur, *ut*) ;

Cantus naturalis (chant *naturel*, basé sur le *sol* grave);

Cantus mollis (chant *mol* ou mineur, avec un *si* bémol) (1). Les six notes de chaque hexacorde portaient

(1) Voici, pour les latinistes, une curieuse explication de ces tons :

C Naturam dat;
F b Molle tibi signat;
G per ♮ durum dicas cantare modernum.

invariablement les noms *ut ré mi fa sol la*, et la substitution de plusieurs sons sur une même syllabe s'appela *mutation*. Cette mutation fut une des grandes difficultés du système, et le fit abandonner (1).

Guido enseignait à répartir, sur les jointures des doigts de la main gauche toutes les notes de son *échelle* ou *gamme*, et ce classement fut appelé *Guidon* ou *main Harmonique* (2).

Ce mode de démonstration, qui nous paraît aujourd'hui hérissé de difficultés, les aplanissait sans doute à cette époque, puisque les élèves de Guy d'Arezzo eurent l'immense avantage d'apprendre en peu de

(1) *Tableau des Hexacordes.*

	F	A	♮	C	D	E	F	G	a	b	h	c	d	e	f	g	aa	bb	hh	cc	dd	ee
	G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$
1er Hexacorde	ut	re	mi	fa	sol	la																
2me Hex.				ut	re	mi	fa	sol	la													
3me Hex.							ut	re	mi	fa		sol	la									
4me Hex								ut	re		mi	fa	sol	la								
5me Hex.												ut	re	mi	fa	sol	la					
6me Hex.															ut	re	mi	fa		sol	la	
7me Hex:																ut	re		mi	fa	sol	la

(2) *(Voir la note 2 à la page suivante.)*

temps avec lui ce que d'autres professeurs mettaient des années à leur faire comprendre. Ces succès inspirèrent autour du maître une basse jalousie, et il fut en butte à la persécution. Contraint de fuir son monastère, il se réfugia près de Théobald, évêque d'Arezzo,

---

(2) *Main Harmonique ou Guidon (a). (Suite.)*

(*a*) Les vingt lignes du *guidon* n'ont aucun rapport avec la *portée*, que Guy d'Arezzo compléta en rapprochant les deux lignes

2.

qui le mit à même de continuer ses travaux. D'ailleurs ses ennemis n'avaient pu nuire à sa réputation, car il fut invité par le Pape Jean à venir à Rome, où il resta de 1024 à 1033.

Guy d'Arezzo rentra ensuite dans son cloître, où il trouva les esprits apaisés, et il est probable qu'il y termina tranquillement ses jours.

Il fut l'inventeur du *Clavicorde*, perfectionna le monocorde, et laissa un ouvrage didactique intitulé *Micrologus*.

Ses essais harmoniques ne semblent pas avoir été de beaucoup supérieurs à ceux d'Hucbald.

TROUBADOURS ET TROUVÈRES

Nous avons vu, dès le début de l'ère chrétienne, la musique presque exclusivement consacrée au culte

---

de saint Grégoire, en y en ajoutant deux nouvelles, et en utilisant les *interlignes*.

Il serait difficile de retrouver aujourd'hui la clé de la main *harmonique*.

Tout ce que nous pouvons dire pour guider les chercheurs studieux, c'est que chaque jointure des doigts portait une ou deux notes. Le pouce portait les trois sons les plus graves du système ; la pointe *sol-ut;* la jointure du milieu *la-ré;* la jointure inférieure *si-mi*. Chaque autre doigt portait quatre notes, et le petit doigt portait les sons aigus.

religieux. Maintenant, avec l'époque des croisades, va naître un nouveau genre, qui sera l'expression de tous les sentiments humains, et qui, en grandissant de siècle en siècle, deviendra l'art théâtral.

Signalons d'abord un premier pas immense fait dans le système de notation.

Quoiqu'on ne sache pas positivement le nom de l'inventeur des *Valeurs musicales*, on croit cependant pouvoir les attribuer à Franco de Cologne (1047-1085).

Ces *valeurs* furent d'abord magistrales, comme elles devaient l'être pour répondre aux exigences du *Plain-Chant*, et consistèrent premièrement en *maxima* (⧢), *durée* de huit temps; *longa* (ꟼ), durée de quatre temps; *brevis* (⊟), durée de deux temps, et *semi-brevis* (◇ ou ◇ ou ◇̄), durée de un temps.

Vers la fin du xie siècle, parurent deux *valeurs fractionnaires*, la *minima* (demie), et la *semi-minima* (quart), qui fut la première note à *tête noire*.

C'est à cette époque que les *Troubadours*, originaires de la Provence, commencèrent à cultiver le chant léger ou *Profane*.

La Cour du comte de Provence devint le rendez-vous des poètes-musiciens qui célébraient par des *Chansons*, des *Tensons*, des *Pastorelles*, des *Lais* et *Virelais*, les louanges de la Chevalerie. Puis vinrent les *Soulas* (chants badins) et les *Sirventes* (chants satyriques);

enfin, les *Romans* et *Légendes*, les *Contes* et *Fabliaux*.

On institua une *Cour d'Amour*, à laquelle fut attribué le droit de juger et de récompenser les productions de l'art lyrique. Une rose, une violette d'argent, étaient les prix accordés aux vainqueurs. Cette institution s'est perpétuée jusqu'à nos jours, sous le nom de *Jeux Floraux*, mais elle ne juge plus que la poésie.

Les Troubadours provençaux, qui devinrent les *Trouvères* français, se répandirent dans les Cours étrangères, où ils furent accueillis avec enthousiasme et promptement imités, d'abord en Italie par les *Trovatori*, et en Souabe par les *Minnesänger*.

Les *Ménestrels* s'introduisirent dans la Grande-Bretagne et le pays de Galles, ainsi que les *Bardes* en Armorique, à la suite des Druides. Éléonore de Guienne, en devenant l'épouse de Henri II, Plantagenet, porta avec elle en Angleterre les poésies et la musique provençales (1151).

Guillaume IX, duc d'Aquitaine et comte de Poitiers, qui passe pour le plus ancien des Trouvères (1071-1126), et Renaud, châtelain de Coucy, qui fut l'époux de Gabrielle de Vergy, et mourut à la Croisade, devant Saint-Jean-d'Acre, en 1191, ont laissé quelques traces de leurs chants. La chanson suivante a été publiée par Perne, professeur de composition au Conservatoire.

CHANSON DU CHATELAIN DE COUCY.

Je chan . tas . se vo . lon tiers lie.ment se j'en
trou.vasse en mon cuer la.choi . son, mes je ne puis di re
se je ne ment qu'ait d'a.mours nu' le riens se mal non
pour ce ne_puis faire li....e _ chan son qu'Amours me. le
des...en.- sei gne_qui.veut_que j'aim. et ne veut que_je
tien.gne en si me tient .a .mours en des . es .poir
qu'il ne m'oc . cit ne me let joie a . .. voir

L'époque brillante des Trouvères et des Ménestrels dura plus de deux siècles. D'illustres souverains lui prêtèrent l'éclat de leur renommée. On cite au premier rang Frédéric Barberousse et Richard Cœur-de-Lion (1190-1199). Puis vinrent, au xiiie siècle, Alphonse d'Aragon; Robert Ier, dauphin d'Auvergne (1252); Rambaut, comte d'Orange; Taillefer, qui fit connaître la *Chanson de Roland;* Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, qui chanta les louanges de la reine Blanche de Castille (1254). Joignons à ces

noms celui du célèbre Adam de la Hale, dit le Bossu d'Arras, qui fut auteur du *Jeu de Robin et de Marion*, Pastorale, type primitif de l'opérette (1280); et celui de Marie de France, femme poète, née à Compiègne, qui traduisit et nota des chants bretons; enfin, celui d'Alain Chartier, qui écrivit des *Rondeaux*, des *Ballades* et une Prose latine.

La seconde moitié du XIIIe siècle se signala par un nouveau et important progrès, ce fut la division régulière des notes en *temps* et en *mesures* (musique mesurée).

Plusieurs écrivains didactiques sont spécialement désignés comme ayant contribué à cette innovation. C'est d'abord Walter Odington, moine bénédictin anglais, qui vivait en 1240; Jérôme de Moravie, à qui l'on croit pouvoir attribuer les *Chants moraves* (1260); Marchettus de Padoue, savant théoricien, qui s'occupa de formuler quelques règles précises concernant la marche des consonnances par mouvement contraire et la *résolution* des dissonances; et enfin, son collaborateur, Jean de Meurs ou de Murris, docteur en Sorbonne, qui écrivit aussi un traité sur l'accompagnement régulier du plain-chant par une partie supérieure, appelée *haute-contre* ou *discant* (*déchant*. 1270-1320).

Ce n'est qu'au XIVe siècle que l'on commença à em-

ployer de petites *valeurs fractionnaires*, telles que la *fusa* (huitième), la *semi-fusa* (seizième) et la *sub-semi-fusa* (trente-deuxième), qui équivalent à la *croche*, à la *double-croche*, et à la *triple-croche*. Il est probable cependant qu'en acquérant des allures plus légères, la musique avait progressivement exigé l'emploi de ces *valeurs*, dont la régularisation se fit peut-être longtemps attendre et désirer.

Pour appuyer ce qui vient d'être dit, tant à l'égard des *valeurs musicales* que sur ce qui concerne les progrès réalisés au XIVe siècle dans l'art de la composition, nous mentionnerons les œuvres de l'Italien Landino Cieco, dont Fétis a publié des extraits prouvant l'existence, à cette époque, du chant à trois parties; et nous citerons un fragment d'une messe composée par Guillaume de Machault, le plus ancien peut-être des contrepointistes. Né en Champagne en 1284, Machault fut premièrement écuyer de Philippe le Bel (1307); ensuite il entra au service de Jean l'Aveugle, roi de Bohême, en qualité de secrétaire, et y resta jusqu'en 1346, année de la mort de ce roi.

C'est en 1364 qu'il composa une messe pour le couronnement de Charles V. Il a écrit en outre des motets latins et français, et a recueilli et mis en ordre les chansons de Thibaut, comte de Champagne.

Guillaume de Machault devait vivre encore en 1370, car on a trouvé dans ses écrits une relation de la prise d'Alexandrie par Pierre de Lusignan (1368), où il fait mention de l'assassinat de ce prince (1369).

FRAGMENT D'UNE MESSE DE GUILLAUME DE MACHAULT

(1360)

TRANSCRIT PAR KIESEWETTER

Et in ter ra pax.
Triplum
Mo te tus
Contratenor
Tenor

Et in ter ra pax

JONGLEURS ET MÉNÉTRIERS

Ainsi que nous venons de le voir, les troubadours et les ménestrels comptèrent dans leurs rangs plus d'un personnage illustre; mais il y en eut aussi de naissance modeste, et c'est parmi ces derniers que durent se recruter ces *jongleurs* errants qui, en revenant des croisades, pénétraient dans les châteaux et y portaient les messages des chers absents ou les dernières volontés des morts.

Le son lointain d'une harpe, d'une guitare, d'une viole ou *rebec*, d'une *rote* ou vielle, d'une *mandore* ou d'un luth, devait faire battre les cœurs. Les ponts-levis s'abaissaient à l'approche de ces voyageurs, auxquels on demandait le récit des hauts faits d'armes ou des touchantes histoires d'amour. Aussi, les premiers qui imaginèrent de les mettre en action durent-ils avoir un succès complet.

Les *ménétriers* ou joueurs de viole se constituèrent d'abord en une Société que l'on appela *Confrérie de Saint-Julien*. Peu à peu cette confrérie accueillit dans son sein des poètes, des chanteurs, des *baladins* et des *farceurs*. Elle eut alors des *Rois* pour la régir et prendre soin de ses intérêts pécuniaires.

Le premier de ces rois fut Jean Charmillon (1295).

Comme nous ne reviendrons pas sur ce qui concerne la dynastie des ménétriers, disons tout de suite qu'elle compta de célèbres artistes, notamment un violoniste appelé CONSTANTIN, et un DUMANOIR 1er, surnommé le *Roi des Violons*. Le dernier monarque, élu en 1741, s'appelait Jean-Pierre GUIGNON. Ce fut aussi un artiste de premier ordre. Son coup d'archet était, paraît-il, merveilleux. Guignon donna des leçons au dauphin, père de Louis XVI, et à sa fille Adélaïde de France. A la mort de Guignon, arrivée en 1773, la confrérie de Saint-Julien fut définitivement dissoute et dispersée.

D'autre part, les *Confrères de la Passion*, pèlerins revenus de la Terre-Sainte, où ils avaient appris à jouer des *Mystères*, sortes de scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, et autorisées pour la distraction et l'édification des chevaliers croisés, vinrent à Paris à l'occasion de l'entrée du roi Charles VI, en 1380, et ils y donnèrent des représentations où la foule se porta.

Le prévôt de Paris, voyant dans ces scènes, entremêlées de chant, une atteinte portée à la religion, les interdit, mais on y avait pris goût, et elles ne tardèrent pas à reparaître.

Des troupes théâtrales se formèrent, auxquelles on accorda des *lettres patentes* ou *privilèges*, c'est-à-dire le droit d'exister (1402).

Telles sont les origines de l'art lyrique français, qui devait par la suite acquérir de si amples développements.

Parmi les troupes primitives qui eurent le plus de succès, nous citerons celle des *Clercs de la Basoche* et celle des *Enfants sans souci*, qui représentèrent, sous le masque, des scènes tirées de la Mythologie, et entremêlées de chansons populaires.

Quant aux Mystères, ils furent imités en Angleterre, et s'introduisirent aussi en Italie, où, sous le nom de *Laudi spirituali*, et sous le patronage de Saint-Philippe de Neri, fondateur de l'ordre de l'Oratoire, ils devinrent, au XVIe siècle, le drame religieux que l'on appelle *Oratorio* (1).

Revenons à ce qui concerne les jongleurs et ménétriers. Leur profession, d'abord peu estimée, se relevait à mesure que se répandait le goût de la musique instrumentale. Pour se faire admettre, soit dans la confrérie de Saint-Julien, soit dans celle de la Passion, il fallut bientôt posséder des talents réels, *attestés par*

(1) On peut voir, à la bibliothèque de l'Opéra, une maquette très curieuse, reproduisant la décoration du *Mystère de la Passion*, qui fut représenté à Valenciennes en 1547.

De nos jours, on peut encore, une fois tous les dix ans, assister à la représentation du même Mystère de la Passion, au village d'Oberammergau, en Bavière. La musique, malheureusement, en a été refaite ou considérablement altérée.

brevets. Les élus se réunirent en *corporations*, ainsi qu'il était d'usage de le faire au moyen âge, où la protection mutuelle était si indispensable. Il y eut des *maîtres jongleurs* et des *maîtres chanteurs*, chargés d'examiner et de recevoir les nouveaux sujets, auxquels on délivrait des lettres d'admission, qui leur assuraient l'appui des confrères résidant dans les villes qu'ils se proposaient de parcourir.

C'est alors que des Ecoles s'ouvrirent pour former les artistes. Une des plus célèbres *Maîtrises*, celle de Mayence, eut à sa tête Frauenlob et Regenbogen, musiciens renommés.

En 1378, l'empereur d'Allemagne, Charles VI, accorda aux maîtres chanteurs des *lettres de franchise*, et le droit de porter des armes. Mais déjà les statuts de leur confrérie remontaient à la deuxième génération.

Pour être admis dans la maîtrise, il fallait avoir inventé ce que nous appellerions aujourd'hui un *timbre*, c'est-à-dire une nouvelle coupe de poésie et de chant; savoir s'accompagner de la guitare, de la vielle, de la viole et de la harpe, et connaître à fond l'art d'écrire la musique.

Ce code des musiciens, qui s'appelait *Tabulatur*, était, comme on le voit, plus exigeant que celui d'aujourd'hui, car il est reconnu que l'on peut être excellent artiste sans s'occuper de composition, et nous pré-

férons presque aux autres les exécutants qui consacrent leur talent à faire valoir les œuvres des maîtres déjà appréciés.

ÉCOLES FLAMANDES

Le classement des musiciens flamands en trois Écoles semble quelque peu illusoire. Sans tenir compte du bénédictin Hucbald, des travaux duquel nous avons déjà parlé, plusieurs écrivains ont élu, pour chefs d'une première École, Dufay et Binchois, qui, selon eux, trouvèrent ensemble les règles primitives du contrepoint. Les chefs de leur seconde École sont Josquin des Prés et son prédécesseur Jacques Obrecht. Mais alors que faire d'Ockenheim, qui fut lui-même le maître de ces deux maîtres?

Enfin, la troisième École aurait pour chefs Isaac Henry (Arrigo Tedesco) et quelques artistes dont les noms seuls nous sont parvenus.

Dans le fait, c'est à partir du XIV[e] siècle que les musiciens des Pays-Bas furent réputés parmi les plus savants, et déjà l'École flamande fut appelée dès cette époque à fournir des contrepointistes à la chapelle pontificale.

Le premier artiste belge demandé pour diriger la musique à Saint-Pierre de Rome, fut GUILLAUME DUFAY.

L'œuvre de ce maître a pu être importante, mais on n'en connaît presque autre chose qu'un *Canon à six voix*.

Ockenheim, de Saint-Quentin (1420-1512), véritable fondateur de cette École flamande qui s'est tant illustrée depuis son origine jusqu'à ce qu'elle eût atteint, avec Roland de Lassus, l'apogée de sa gloire, est l'inventeur de la *fugue* ou du *contrepoint artificiel*.

Nommé par le roi Louis XI maître de chapelle à Saint-Martin de Tours, c'est là qu'il fonda l'École d'où sortirent tant de brillants élèves, au premier rang desquels se distingua le célèbre Josquin des Prés.

Ockenheim, dont l'œuvre la plus connue est le *Kyrie* d'une fameuse *Messe ad omnem tonum*, est considéré comme le précurseur de Jean-Sébastien Bach.

Nommons à sa suite Jacques Obrecht, d'Utrecht, son élève, qui fut à son tour le maître du célèbre Erasme. Obrecht a écrit des *Chansons Chorales*, antérieures en date à celles de Josquin des Prés, si elles remontent en effet à 1475. La facilité de ce musicien devait être prodigieuse, car il composa, paraît-il, une messe en une nuit.

JOSQUIN DES PRÉS

Jodocus Pratensis naquit-il à Cambrai, à Saint-Quentin ou à Condé? Tout ce que l'on certifie, c'est que ce fut

en 1450. Il fut, ainsi que nous venons de le dire, l'élève d'Ockenheim et son nom est un des plus illustres de l'École flamande.

Admis, en 1475, au nombre des chanteurs de la *Chapelle Sixtine* (fondée en 1471), Josquin des Prés fut bientôt rappelé à Cambrai en qualité de *Directeur de la Maîtrise*. En 1498, il fut invité, par le roi Louis XII, à venir à sa cour. Ce prince lui avait fait de belles promesses qu'il tarda beaucoup à réaliser. Lorsque Josquin les lui rappelait humblement, Louis XII se contentait de les réitérer en répondant par ces mots : *Laisse-moi faire*. Le flamand eut alors l'idée d'écrire une messe sur cette solmisation : *la sol fa ré mi*, ce qui, dans sa pensée, ne pouvait manquer de rappeler, au petit-fils d'une italienne, ces paroles : *Lascia fare mi*. Mais cette insinuation, probablement trop musicale, étant restée sans effet, il fallut que Josquin s'exprimât plus clairement, en composant le motet : *Memor esto verbi tui*, pour obtenir la Prébende désirée.

Quoique l'on puisse voir dans ce fait un trait de malice, Josquin des Prés fut un musicien des plus sérieux. Il joignait à une connaissance approfondie du contrepoint une grande élévation de pensée, et ses œuvres sont empreintes d'une imposante majesté. Il exerça une haute influence sur les musiciens de son époque, et forma de remarquables élèves, dont nous

rappellerons les noms. Ils allaient profiter, comme lui, de l'invention des caractères d'imprimerie pour la musique, et c'est grâce à elle que leurs œuvres ont pu nous parvenir avec exactitude (1).

Après avoir quitté Louis XII, Josquin des Prés s'attacha à l'empereur Maximilien Ier, et mourut en 1515, à Bruxelles, où son tombeau se trouve, dans l'église de Sainte-Gudule.

On attribue à Josquin des Prés l'*Inviolata*, le *Miserere*, le *Stabat Mater* et l'antienne *O Virgo prudentissima*.

ÉLÈVES ET CONTEMPORAINS DE JOSQUIN DES PRÉS

Un des principaux contemporains de Josquin des Prés fut Isaac Henry (Arrigo Tedesco), né à Prague en 1440. Ses œuvres, manquant de grâce et de douceur, furent appréciées justement à cause de leur rude énergie.

(1) L'invention des caractères d'imprimerie pour la musique est attribuée à Ottavio Petrucci, de Fossembrone, qui publia, en 1519, une collection de Motets à quatre et cinq voix, connue sous le titre de *Motets de la couronne*. Jacques Sanlecque, célèbre imprimeur parisien (1558), a contribué à perfectionner la typographie musicale, ainsi que Duquet, Pierre Ballard, Endter, etc.

Avant Petrucci, on ne reproduisait la notation qu'à la plume ou au pinceau.

Maître de Chapelle à la cour de Florence, en 1475, il y composa de la musique sur les poésies de Laurent de Médicis, et des *Chants carnavalesques*, qui y devinrent populaires.

Arrigo Tedesco passe pour avoir été l'élève de Josquin des Prés, ce qui nous paraît impossible, puisque Isaac Henry était déjà maître de chapelle à Florence à l'époque où Josquin, bien jeune encore, était chantre à la chapelle Sixtine.

C'est avec la même inexactitude que l'on met au nombre des disciples de Josquin des Prés, Arcadelt, musicien flamand, qui vécut en Italie, et y mourut en 1475, au service du cardinal de Lorraine ; mais on peut y admettre avec certitude Adrien Petit (surnommé Coclicus), et Jean Mouton, très habile contrepointiste, qui fut maître de chapelle de Louis XII et de François Ier. Ce fut Jean Mouton qui enseigna le contrepoint à Willaert de Bruges, fondateur de l'École vénitienne.

Un autre contemporain célèbre de Josquin des Prés est Jean Tinctor, qui naquit à Nivelle en Brabant, en 1450, et y mourut en 1520. Appelé à Naples par le roi Ferdinand d'Aragon, il y professa jusqu'en 1490, et fut considéré comme le fondateur de l'École napolitaine.

Jean Tinctor est l'auteur d'une messe à cinq voix,

connue sous le nom de *Messe de l'homme armé* (à cause du dessin de son frontispice), et d'un dictionnaire de musique, probablement le premier livre de ce genre, intitulé : *Terminorum musicæ definitorium*. Il a écrit aussi d'autres ouvrages très importants qui ont servi à élucider ceux de Guy d'Arezzo.

SEIZIÈME SIÈCLE

ÉCOLE LUTHÉRIENNE

Avant d'arriver à Roland de Lassus, nous avons à nous occuper de l'École luthérienne, qui, vers la fin du xve siècle, adopta un genre de musique tout particulier.

Ainsi que nous l'avons vu, le Plain-chant était né avant que l'on eût l'idée de soumettre la musique à des divisions régulières de mesure, et il en était résulté que ce chant religieux avait conservé des allures vagues et indéterminées, parfaitement en rapport du reste avec le sentiment qu'il voulait exprimer, celui de l'infini.

La religion luthérienne, positive jusque dans ses arts, rejeta cet *indéfini*, et obligea sa musique à ren-

trer dans les limites de la mesure. Ainsi, Martin Luther eut, sur l'art musical, une influence que l'on ne saurait méconnaître, car le *Choral* proprement dit est, non seulement une *harmonie mesurée*, mais, tandis que le *Cantus planus* est resté et restera éternellement un chant grave destiné à recevoir des *voix supérieures* d'accompagnement, le Choral se compose au contraire d'une partie mélodique immuable, sous laquelle viennent se ranger des parties harmoniques, qui peuvent varier selon le goût et la science des accompagnateurs.

Martin Luther, qui adopta ce genre et l'exploita, n'en fut pas le créateur. D'abord, au commencement du XIVe siècle, Jean Huss avait introduit, chez ses coreligionnaires, l'usage du chant ecclésiastique en langue vulgaire, et en ce qui concerne la musique chorale, Luther n'eut qu'à marcher sur les traces de Josquin des Prés et de ses contemporains.

La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un livre daté de 1501, et contenant une collection de *Chansons chorales rhythmées* (1). La première collection de Luther ne fut publiée qu'en 1524. Elle ne contenait que trois *feuilles*, sur lesquelles huit *mor-*

(1) C'est grâce aux soins de M. Wekerlin, le savant archiviste du Conservatoire, que ce livre si curieux est venu enrichir notre bibliothèque.

ceaux, dont *cinq chansons chorales*, étaient imprimés. Ces chansons chorales sont restées en usage journalier dans le culte luthérien, et la plus belle, qui commence par ces mots : *Eine feste Burg ist unser Gott,* a été très richement employée par Meyerbeer, dans son opéra des *Huguenots.*

Luther, qui naquit et mourut à Eisleben (1483-1546), cultiva la musique dès sa jeunesse ; elle fut même son gagne-pain pendant ses années scolaires, et, si l'on en croit ses biographes, il ne dédaigna pas de faire entendre dans les rues sa jolie voix, qu'il accompagnait sur le luth, et d'en tirer un profit pécuniaire. Plus tard, son plus grand plaisir fut de réunir des amis, ayant comme lui le goût du *chant en parties*, et d'exécuter avec eux des motets et des chansons religieuses.

Parmi ces amis nous citerons : Hausmann (1484-1520), auteur du choral *Wir glauben all'an einem Gott* ; Senfl, qui fut le compositeur favori de Luther, mais qui cependant ne paraît pas l'avoir suivi dans la Réforme, à en juger par le nombre assez grand de ses compositions pour le culte catholique ; enfin, Walther, très remarquable contrepointiste, que Luther fit venir près de lui à Wittemberg, en 1505, pour écrire l'Office de la nouvelle religion. C'est Walther qui publia, en 1544, le premier *Gesangbuch*, ou collection complète des chants luthériens à quatre et cinq voix.

Luther eut, en Angleterre, un émule des plus illustres, le roi Henri VIII, qui changea de religion afin de pouvoir changer de femme. Cela est du domaine de l'histoire ; mais ce que nous avons à constater, c'est que ce très mauvais mari fut un bon musicien. Après avoir composé des messes, il écrivit des psaumes, qui se chantent encore dans l'Église anglicane.

Ouvrons maintenant une parenthèse pour mentionner quelques artistes importants, contemporains de ceux que nous venons de ranger dans l'École luthérienne, et nous reviendrons ensuite, en passant par Claude Goudimel (1), à Roland de Lassus, dont le nom devra clore la liste des musiciens de l'École flamande.

Signalons d'abord, en Allemagne, Adam de Fulda (Giorean Francus Germanus), savant moine, que l'on met au nombre des premiers théoriciens qui, dans son pays, se distinguèrent pendant la brillante période de Josquin des Prés. Ses œuvres, conservées dans la bibliothèque de Strasbourg, ont été publiées par Gerbert.

(1) Claude Goudimel, né à Besançon, a toujours été compté au nombre des maîtres de l'École flamande, et cela par la raison que la Franche-Comté, réunie à la France sous le règne de Louis XIV, faisait encore partie, au XVIe siècle, de ce que l'on appelait les Pays-Bas espagnols. On ne peut donc pas plus ranger Goudimel, de Besançon, dans l'École française, qu'Ockenheim, de Saint-Quentin.

Ximénès de Cisneros, qui naquit en 1437, dans la Vieille Castille, et mourut en 1517. Après avoir été moine, il devint archevêque de Tolède, cardinal romain, conseiller d'État, feld-maréchal, et presque Régent du royaume à la mort du roi Ferdinand, arrivée en 1516. C'est Ximénès qui restaura, en Espagne, l'Office *Mozarabique*, qui s'y était perdu lors de l'invasion des Vandales.

Gafor de Lodi, surnommé Franchinus ou Franco second (1451-1522), qui fut professeur de musique à Vérone, et ensuite maître de chapelle à Milan. C'est lui qui compléta les *valeurs musicales* de Franco de Cologne, et qui mit de la clarté dans la théorie des douze tons. On lui doit plusieurs ouvrages théoriques de la plus haute importance.

Martin Agricola, de Silésie, né en 1486, mort en 1556, qui, fils de pauvres parents, parvint à s'instruire, et devint professeur à Magdebourg. C'est là que, nommé *Directeur de musique* après la Réforme, il introduisit, dans son église, l'usage du chant choral. Il écrivit, sur la musique instrumentale, un livre très curieux, en ce que l'on y trouve la nomenclature de tous les instruments connus et employés à son époque.

Henri de Lorris, surnommé Glaréan parce qu'il naquit à Glaris, en Suisse (1488-1563). Il eut Erasme pour précepteur, et Coclicus pour maître de musique.

Lui-même devint professeur célèbre à Fribourg. Dans le *Dodécachordon*, ouvrage qu'il fit paraître en 1547, il réunit les compositions *imprimées* des principaux maîtres du XVe et du XVIe siècle. C'est à lui que l'on attribue l'initiative des terminaisons par la tierce.

Willaert, de Bruges, qui a été, dit-on, le premier compositeur qui écrivit des chœurs doubles et triples. Il est mort à Venise, en 1563, en très haute renommée, et l'Ecole qu'il y avait fondée est restée célèbre.

Parmi ses élèves, nous nommerons particulièrement Cyprien de Rore, qui fut chanteur et contrepointiste fameux (1516-1565). Maître de chapelle à Ferrare, à Venise et à Parme, il y composa des messes, des motets, des Psaumes et des Madrigaux.

Puis, Constant Porta, de Crémone, qui mourut en 1601. Ce chercheur de combinaisons savantes, fut l'inventeur du contrepoint *inverse*, c'est-à-dire qu'il a écrit des morceaux (notamment un motet : *Nobis datum est*), qui peuvent se lire également dans les deux sens de la page. On a de lui une fugue très curieuse, à sept voix, dont deux procèdent directement, et deux en sens *inverse*, tandis que les trois autres exécutent une fugue libre.

Enfin, le plus célèbre élève de Willaert fut Zarlino, que nous retrouverons dans l'Ecole italienne.

Ajoutons à ces noms celui d'un Anglais, Robert White, qui fut un des plus grands artistes de son temps

et de son pays, puisqu'on l'appelle le *Roland de Lassus de l'Angleterre.* Il mourut en 1581.

CLAUDE GOUDIMEL

Claude Goudimel, un des premiers pères de l'harmonie, naquit, à ce que l'on croit, à Besançon, et y périt en 1572, dans les massacres de la Saint-Barthélemy. Vers 1540, avant d'abandonner le catholicisme, il avait fondé à Rome une École, de laquelle sont sortis Animuccia, Nanini, et le grand Palestrina.

Goudimel, dont il est intéressant de comparer les œuvres à celles de ses illustres élèves, a composé des chansons chorales et des motets. En 1607, on fit paraître un recueil de chants pour l'église française réformée, et ce livre contient des psaumes traduits par Clément Marot et Théodore de Bèze, et mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel.

ROLAND DE LASSUS

Roland de Lassus, surnommé le *Phénix de son temps,* naissait à Mons en 1520, et, quatre ans plus tard, la petite ville de Palestrina ou Préneste devait donner le jour au sublime artiste auquel elle a laissé son nom. Tous deux furent appelés *Princes de la musique.* L'un

et l'autre moururent en 1594, après avoir produit une œuvre immense. Nous verrons plus loin ce qui concerne Palestrina. Occupons-nous maintenant de Roland de Lassus, dont le nom marque l'apogée de l'École flamande, à laquelle il prête un brillant et dernier éclat.

Roland de Lattre, qui prit le nom de *Lassus* pour échapper à la honte dont s'était couvert son père, condamné comme faux monnoyeur, suivit d'abord en Italie Ferdinand de Gonzague, et fut quelque temps maître de chapelle à Saint-Jean de Latran. En 1557, il fut appelé à Munich par Albert V, duc de Bavière, et c'est là qu'il eut l'honneur d'entrer en parallèle avec Palestrina. En 1570, il fut anobli par l'empereur Maximilien et, plus tard, le pape Grégoire XIII et le roi de France, Charles IX, lui envoyèrent des Ordres de chevalerie.

Dès l'année 1571, Charles IX avait cherché à l'attirer à Paris par des présents et des honneurs, et Roland de Lassus y fit un court voyage.

Les sept Psaumes de la Pénitence, composés par *Orlando Lasso,* qu'appelait ainsi le roi de France, impressionnèrent vivement ce monarque, dont l'esprit s'était troublé profondément à la suite des massacres de la Saint-Barthélemy. En 1574, le duc de Bavière, cédant aux instances de ce triste souverain, se décidait enfin à laisser partir de nouveau Roland de Lassus,

lorsque, à mi-chemin, parvint à celui-ci la nouvelle de la mort de Charles IX; il revint sur ses pas, et regagna Munich, qu'il ne quitta plus.

Cette existence, si prodigieusement remplie par un travail incessant, se termina, dit-on, par la folie; Roland de Lassus avait composé plus de deux mille morceaux! Parmi les plus célèbres on cite le *Te decet Hymnus*, à quatre parties, et le Motet *Timor et tremor venerunt super me.*

C'est Roland de Lassus qui le premier indiqua les *mouvements* par des mots empruntés à la langue italienne, comme *adagio*, *allegro*, etc.; en outre, il simplifia les signes de la mesure, beaucoup trop nombreux et compliqués avant lui.

ECOLE ITALIENNE

AVANT LE XVIe SIÈCLE.

Nous avons constaté que l'Italie et la France avaient fait appel aux talents des artistes de l'École Flamande. Non seulement la chapelle pontificale, devenue Chapelle Sixtine, y recruta ses contrepointistes, mais, à son exemple, les souverains italiens et français attirèrent et s'attachèrent les musiciens flamands.

Nous avons vu Ockenheim, de Saint-Quentin, appelé à Tours par Louis XI, y fonder l'École d'où sortit Josquin des Prés, qui, à son tour, fut au service de Louis XII; nous avons vu également Willaert de Bruges et Jean Tinctor fonder les Écoles de Venise et de Naples; Claude Goudimel avoir la gloire de former, à Rome, le maître des maîtres; enfin, Roland de Lassus céder, pour venir en France, aux sollicitations pressantes de Charles IX. C'est ainsi que la Flandre se prodigua à tel point qu'elle finit par être égalée et supplantée par l'Italie.

Mais, si les musiciens flamands eurent sur l'art religieux une influence générale incontestable, il faut constater aussi que, grâce aux mœurs nomades des jongleurs et ménétriers, l'art profane ne tarda pas à pénétrer en Italie, et à y faire de rapides progrès. Le *Madrigal,* sorte d'idylle musicale, composée de petites scènes pastorales, s'y introduisit dès le commencement du XIVe siècle, puisque le premier artiste qui s'en occupa fut, dit-on, Casella, de Florence, ami de Dante Alighieri (1300). Ce n'est que beaucoup plus tard, il est vrai, que la musique chorale sortit définitivement des cloîtres et se répandit au dehors sous forme d'*Oratorios*, mais, de sa réunion à la *Monodie*, devait naître enfin l'*Opéra.*

Parmi les premiers souverains italiens qui favori-

sèrent, au xve siècle, le développement de la musique instrumentale, n'oublions pas de citer Mathilde, comtesse de Toscane, et le Pape Nicolas V, qui fonda l'École célèbre de Bologne.

En 1475, parut à Florence une première comédie chantante, l'*Orfeo*, d'Angelo Politiano; puis, en 1480, le Pape Sixte IV autorisa, à Rome, la représentation d'une tragédie, *La Conversion de Saint-Paul*, écrite par son neveu, le cardinal Raphaël Riario, et entremêlée de morceaux de musique chorale, composés par Francesco Beverini. Enfin, en 1489, dans les fêtes qui se donnèrent à l'occasion des noces de Jean Galéas Visconti avec Isabelle d'Aragon, fille du duc de Calabre, on représenta, avec magnificence, un drame où la musique se fit entendre presque sans interruption.

L'inventeur du drame lyrique religieux fut Animuccia, Florentin, élève de Goudimel (1490-1569). Entré dans l'Ordre de l'Oratoire, qu'avait fondé Saint-Philippe de Neri, c'est sous son patronage qu'Animuccia écrivit les *Laudi spirituali*, ouvrage qui devint le type de l'*Oratorio*. Animuccia cependant ne composa que les deux premiers livres des *Laudi spirituali*, qui furent continuées et complétées par Francesco Soto, chantre et compositeur à la Chapelle Papale (1534-1619).

ÉCOLE ITALIENNE

AU XVIe SIÈCLE.

PALESTRINA.

L'École Italienne du XVIe siècle est chargée de noms importants ; mais nous placerons en tête de tous celui du grand Palestrina, qui rayonna sur l'art religieux.

Un de ses prédécesseurs à Saint-Pierre de Rome fut l'Espagnol CHRISTOPHE MORALÈS, de Séville, né en 1520. Chaque année on répète encore à la Chapelle Sixtine les remarquables compositions de Moralès. Nous avons parlé ci-dessus d'Animuccia, de l'Ordre de l'Oratoire, qui fut jusqu'à sa mort (1569) maître de Chapelle du Vatican. Il semble invraisemblable que de tels maîtres aient été impuissants à empêcher l'art profane d'envahir peu à peu la musique ecclésiastique. Cependant, nous allons voir qu'il vint un moment où il fallut, de vive force, arrêter ce flot menaçant, et ce fut Palestrina qui fut chargé de restituer au chant religieux sa noblesse et sa pureté.

Pierluigi ou ALOISIO DA PALESTRINA, naquit en 1524 à Palestrina (ancienne Préneste), et, du nom de sa ville natale, on l'appela communément le *Prénestin.*

Admis, très jeune, comme enfant de chœur à la Chapelle Pontificale, il y reçut, dès 1540, les leçons de Claude Goudimel. En 1551, on le nomma *Maître des Enfants* et Maître de Chapelle (Magister Puerorum et Magister Capellae). C'est en 1560 que furent exécutées pour la première fois, à la Chapelle Sixtine, ses célèbres *Improperia*, que l'on n'a jamais cessé depuis d'y faire entendre chaque année pendant la Semaine sainte, et lorsque, en 1562, le Concile de Trente, cédant aux instances de l'Empereur Ferdinand 1er, accorda que l'on continuerait à faire usage, dans l'Eglise, du *Chant figuré*, à condition que ce chant serait remis dans la bonne voie et qu'il ne s'en écarterait plus, il était tout naturel que l'on choisît, pour donner le vrai modèle du grand style, le jeune compositeur dont le génie venait de se révéler.

A l'audition de la sublime Messe dédiée par Palestrina au protecteur qu'il avait perdu récemment, le pape Marcel II, les membres du Concile furent si enthousiasmés qu'ils décidèrent unanimement que la *musique figurée* aurait à jamais le droit de célébrer les Fêtes de l'Eglise.

La bulle par laquelle fut autorisée, dans l'Eglise, la musique figurée, eut un grand retentissement, et on la désigna par ses premiers mots : *Non impedias musicam* (1562); ces mots rappellent en effet une belle victoire remportée par le génie.

Les œuvres de Palestrina, d'une simplicité magistrale, sont comparables à ces beaux monuments dont l'immensité réelle se fait oublier et disparaît, pour ainsi dire, dans l'équilibre parfait des proportions.

Palestrina semble avoir partagé l'opinion des Grecs, qui trouvaient que le style diatonique était le seul noble et digne d'être employé, car il a fait peu d'usage des progressions chromatiques. Il a écrit plusieurs Messes, des Motets, des Hymnes, des *Lamentations*, etc.

CONTEMPORAINS DE PALESTRINA

Palestrina, né en 1524, mourut en 1594; on peut donc considérer comme ses contemporains tous les musiciens du seizième siècle.

Citons, parmi ses élèves, le contrepointiste Cifra, qui travailla également sous la direction de Nanini. Cifra, maître de chapelle du grand duc Charles d'Autriche, vers 1620, suivit le mouvement que nous allons voir se produire, c'est-à-dire que, s'il composa des Messes et des Motets, il y ioignit aussi des *Madrigaux* et des *Airs*.

Nous avons eu déjà l'occasion de nommer Jean-Marie Nanini, condisciple et ami de Palestrina. Il était âgé de vingt ans à peu près lorsqu'il fut admis, comme *ténor*, à la Chapelle Papale. Il devint plus tard maître

de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, et fonda, à Rome, avec Palestrina, l'Ecole célèbre dont l'esprit devait planer désormais sur l'art religieux. Jean-Marie Nanini mourut en 1607, et son frère (ou son neveu), Bernardino, prit après lui la direction de l'Ecole.

Mentionnons maintenant quelques théoriciens remarquables. Premièrement, Nicolas VICENTINO, ecclésiastique, qui inventa, en 1551, l'arci-cembalo, instrument à clavier, sur lequel on pouvait jouer dans tous les tons, c'est-à-dire que les sons naturels et les mêmes sons diésés avaient chacun des touches et des cordes spéciales.

Jean-Marie ARTUSI, écrivain qui publia un ouvrage dont la première partie traitait principalement des instruments de musique, et la seconde, qui parut à Venise en 1598, contenait des tableaux pour l'enseignement du contrepoint.

Enfin, Guiseppe ZARLINO DE CHIOGGIA, qui naquit en 1520. Après avoir été élève de Willaert de Bruges, il devint, en 1556, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, et fut un des plus savants théoriciens de son temps. C'est lui qui, le premier, calcula les intervalles par tons et demi-tons, et trouva par suite la classification des modes. Il indiqua en outre une méthode sûre pour accorder les clavecins, et publia à ce sujet un ouvrage important.

ART THÉATRAL

Zarlino eut pour élève VINCENZO GALILEI, père du célèbre physicien Galilée. Au nom de Galilei se rattache l'histoire des origines de l'Opéra, car Vincenzo fit partie d'une société choisie d'amateurs de musique, dont le centre de réunion était la maison d'un grand seigneur Florentin, le comte Bardi de Vernio. C'est là que l'on commença à exhumer les anciennes tragédies grecques, et à les entremêler de *récits lyriques*, à une voix, accompagnée d'instruments à cordes. Ce genre musical, qui prit le nom de *monodie*, fut entièrement distinct des autres, en ce que, tant dans les Mystères que dans les premiers Madrigaux, la musique était chorale, et ne se faisait entendre que dans les entr'actes, ou entre les scènes.

Alfonso della VIOLA (1), natif de Ferrare, et maître de chapelle du duc d'Este, avait fait déjà quelques essais de *déclamation lyrique*, et son *Drame chanté*, intitulé *Obreeche*, tragédie de Giraldi Cinthio, avait paru en 1541 ; Claudio Merulo (2), qui passe aussi

(1) Alfonso della Viola ne doit pas être confondu avec Alessandro Romano, que l'on surnomma *della Viola*, à cause de son talent sur la viole.

(2) Claudio Merulo était remarquable par son grand talent d'improvisateur.

pour un des premiers compositeurs d'opéras, avait fait représenter, en 1574, un ouvrage intitulé *Tragedia,* qui n'était qu'une grande *Sérénade* avec Madrigaux et Chœurs; mais ce fut Galilei qui donna les vrais modèles du genre *monodique.*

Admis dans les réunions du palais Bardi, il y fit entendre des fragments de poésie antique, qu'il avait mis en musique pour les chanter lui-même en s'accompagnant sur le luth, et on ne tarda pas à y joindre des chœurs.

Galilei, patriarche des compositeurs d'opéras, fit imprimer à Florence, en 1581, trois mélodies grecques composées par Alypius, sophiste d'Alexandrie, qui vivait au IVe siècle après J.-C., et qui avait laissé des ouvrages donnant la clé du système musical des Grecs. Il écrivit en outre un discours sur les œuvres de Zarlino, et un *Discours sur la musique ancienne et moderne.* Son fils, né en 1564, devint, en même temps que savant astronome, grand musicien exécutant et théoricien. On raconte que ses premières observations planétaires furent faites au moyen d'un tuyau d'orgue, auquel il avait adapté des verres; ainsi l'art musical n'est pas étranger à la découverte du télescope.

Revenons à *l'Académie musicale* fondée par le comte Bardi. Bientôt on y organisa des représentations scé-

niques. Aux essais de Galilei succédèrent ceux d'Alessandro Striggio et de Cristoforo Malvezzi, qui composèrent, en 1585, une petite pièce lyrique, *l'Amico fido*. Le comte Bardi, qui en avait écrit le texte, eut par la suite l'idée d'y joindre un intermède de *musiques nouvelles* (nuove musiche), et ce fut Giulio Caccini, dit Jules Romain, qui composa, en 1590, cet intermède, intitulé: *Combat d'Apollon avec le serpent*. Les accompagnements, fort simples, en étaient confiés aux luths, aux théorbes et aux violoncelles.

Emilio del Cavaliere, Romain, qui, dès 1570, fut maître de chapelle à Florence, donna, à l'Académie dont il était membre, la primeur de ses Scènes Pastorales : *Le Satyre, le Désespoir de Sylène* et *le Jeu de l'Aveugle*, qui parurent vers 1590.

Deux amis du comte Bardi, Giacomo Corsi et Pierre Strozzi, devinrent à leur tour les Mécènes des musiciens. Ces trois riches Florentins furent par le fait les pères de l'Opéra, car il naquit sous leur patronage et sous leur inspiration. C'est pour eux que le meilleur poète et le meilleur musicien de leur temps, Ottavio Rinuccini et Jacopo Peri, unirent leurs talents et composèrent *Daphné*, opéra qui surpassa tout ce qu'on avait entendu jusqu'alors. Un clavecin, une viole, une harpe et un luth formaient l'orchestre, et quoique tout se passât en récitatifs, car on ne connaissait pas encore

les *airs,* l'effet produit fut des plus heureux. C'est en 1597 que la représentation de cet ouvrage eut lieu au palais du comte Corsi, qui y avait collaboré.

La même année, la cour de Modène patronna aussi la réprésentation d'une œuvre lyrique, l'*Antiparnasso* (ou Amfiparnasso) d'Orazio Vecchi. Ce compositeur, poète et chanteur, surnommé *la merveille de son temps,* était né en 1551, et il mourut en 1605; c'est donc au XVI[e] siècle que se développa sa brillante et trop courte carrière.

Avant de s'essayer dans le genre théâtral, il avait acquis une haute renommée dans l'art religieux, et il fut, de 1596 à 1604, maître de chapelle du duc de Modène. C'est en 1597 que parut son *Antiparnasso,* comédie en vers, écrite dans le goût italien de cette époque. La musique s'y faisait entendre sans interruption, mais toujours à cinq voix, style madrigalesque. De récitatif, de solo mélodique, pas l'ombre. Vecchi ne prit donc aucunement part à l'innovation monodique des Galilei, Caccini, Peri, etc. et, malgré tout le succès que put avoir son œuvre, nous ne devons pas le classer parmi les éclaireurs du progrès.

Il n'en est pas de même de Ludovico Viadana, qui, vers 1597 aussi, inaugura le *Concert d'Église*, morceau religieux, sorte de *cantilène* ou de *mélodie coulante,* qui était exécutée par une voix seule, avec accompa-

gnement d'orgue. La difficulté de réunir toujours des chœurs satisfaisants, et le désir de faire briller isolément de beaux talents, donnèrent lieu à ce nouveau genre, et il est à remarquer qu'il se produisit en même temps que la monodie au théâtre.

Là ne se bornèrent pas les services rendus par le moine Viadana, qui passe pour avoir été l'inventeur de la *basse chiffrée*. Mais déjà les organistes avaient éprouvé le besoin d'indiquer, par des points de repère, l'harmonie à placer sous le chant ou sur la *basse chantante*, et Viadana n'eut peut-être qu'à régulariser l'emploi des chiffres adoptés avant lui.

En 1600, à l'occasion des fiançailles d'Henvi IV avec Marie de Médicis, on représenta un nouvel opéra du poète Rinuccini, *Eurydice*, mis en musique par Peri et Caccini, et dans la même année, Florence vit paraître *l'Ariane* de Peri et *l'Enlèvement de Céphale*, de Caccini.

En terminant ce qui concerne l'École italienne au XVIe siècle, citons Marenzio (surnommé le plus doux des cygnes), remarquable compositeur de madrigaux, qui, en 1581, fut maître de chapelle du cardinal Aldobrandini, à Rome ; Verso, contrepointiste sicilien, et Jean-Baptiste Ala, de Monza, organiste à Milan et auteur de madrigaux et de *chansons spirituelles*, et enfin, le prince de Venosa (dit Gesualda), qui mourut en 1614, et dont les œuvres madrigalesques, très nom-

breuses jouirent, en leur temps, d'une grande faveur. Gesualda, par sa haute situation, se trouva plus à même qu'aucun artiste de faciliter l'éclosion de l'École napolitaine qui devait succéder à celle de Jean Tinctor. Notons ici que c'est au XVIe siècle qu'on appela *Sonate*, le morceau instrumental, pour le distinguer de la *Cantate*, morceau chantant.

Enfin, au commencement du XVIIe siècle, on inventa en France les *Suites* (*Sonate da Camera* ou *Balletti*), consistant en une réunion de petits morceaux de coupe très distincte, écrits soit dans un seul ton, soit dans des tons correspondants ou relatifs. Les *Suites* comprenaient généralement une ouverture ou entrée (sonatine ou allegro) ; puis, un air de danse grave, tel que l'*Allemande*, la *Pavane*, la *Courante*, suivi d'une danse vive, comme la *Gigue*, la *Passacaille*, la *Gavotte*, le *Menuet*, la *Chacone*, etc.

La *Suite* précéda le *Divertissement*.

COMPOSITEURS FRANÇAIS, FLAMANDS, ESPAGNOLS ET ANGLAIS

AU XVIe SIÈCLE.

Le plus ancien des compositeurs étrangers à l'Italie que nous ayons à citer au XVIe siècle, est Clément

Jennequin, contrepointiste français, qui florissait vers 1510, et dont il est resté un chœur à quatre parties, très connu et souvent exécuté par les sociétés chorales, *la Bataille de Marignan.*

Un Flamand, Lupi ou Lupus, auteur de motets et de *Chansons Spirituelles*, acquit sa réputation à Paris, vers 1550.

Un autre Flamand dont le nom est bien français, Claude Lejeune dit Claudin, naquit à Valenciennes en 1550, et mourut en 1611, à Paris probablement, car il fut attaché à la Cour de Henri III. Il a composé un Ballet : *Cérès et ses Nymphes* ; mais son œuvre la plus remarquable est un recueil de *Douze Psaumes* à quatre et cinq voix, dans les tonalités anciennes.

Selon la coutume de donner un surnom à chaque artiste marquant, on appela Claude Lejeune le *Phénix des compositeurs.* Sa musique devait être très expressive en effet, car on raconte qu'un grand seigneur, qui venait d'entendre un morceau héroïque de sa composition, en fut impressionné de telle manière qu'il voulait, séance tenante, tirer l'épée et pourfendre n'importe qui, et il ne fallut rien moins qu'un air doux et tendre de Claudin pour calmer son exaltation.

Cornelius Verdonck de Tournai, qui fut un excellent musicien, vécut et mourut à Anvers.

Philippe Verdelot, un des plus forts contrepoin-

tistes et CLEMENS NON PAPA, que l'historien Burney nomme le meilleur compositeur de son temps, sont des Flamands qui vécurent le plus souvent en Italie, et le dernier devint maître de chapelle de Charles-Quint.

Parmi les musiciens espagnols du XVIe siècle, nous avons déjà cité Moralès, prédécesseur de Palestrina à la Chapelle Sixtine. Ajoutons à son nom celui de SALINAS DE BURGOS, qui professa à Salamanque et y fut surnommé le *Prince des Théoriciens* ; et celui de TAPPIA, un des plus marquants dans l'histoire de la musique, puisque ce fut Tappia qui ouvrit à Naples, en 1537, le premier des Conservatoires, celui de *Madonna di Loretto*. C'est tant de ses propres deniers qu'avec les secours obtenus par sa sollicitation, et pour ainsi dire recueillis de maison en maison, que Tappia parvint à fonder cette École, sur le modèle de laquelle s'en formèrent depuis tant d'autres, qui sont devenues, comme la sienne, les pépinières de l'art musical.

Nommons aussi l'Espagnol VITTORIA, né en 1550, qui fut maître de chapelle à Rome en 1585, et à Munich en 1594. Ses compositions sont mises au même rang que celles de Palestrina. Il fut chanteur parfait en même temps que compositeur des plus féconds, Son œuvre consiste en Messes, Motets, Psaumes, Hymnes, Chansons chorales, etc.

N'oublions pas enfin de citer quelques musiciens

anglais : TYE, DOWLAND, TALLIS et BIRD. Le premier fut, en 1548, nommé maître de chapelle de la reine Élisabeth ; le second, poète et joueur de luth, fut un virtuose accompli. Il voyagea en France, en Allemagne et en Italie ; en 1600, il fut demandé à Copenhague par le roi Christian IV, et, après un séjour en Danemarck, il revint à Londres, où il mourut en 1615. Il a composé une grande quantité de *Songs*, très appréciés en Angleterre.

Tallis qui fut, comme Tye, maître de chapelle de la reine Élisabeth, est considéré comme un des plus forts contrepointistes de son pays, et ses élèves, Bird et Purcell, se rendirent aussi célèbres que lui-même. Nous retrouverons, au XVIIe siècle, Purcell organiste à l'abbaye de Westminster.

XVIIe SIÈCLE

Suite de l'École italienne.

CARISSIMI, FRESCOBALDI, ALLEGRI.

Nous avons vu la grande figure de Palestrina rayonner sur le XVIe siècle ; nous allons voir, au dix-septième, dominer celle de CARISSIMI, et il y aura cela de particulier, que tout ce qui concerne ce grand maître paraît incertain, sauf l'action incontestable qu'il exerça sur les musiciens de son époque.

Selon quelques biographes, c'est à Venise qu'il naquit, mais Piccini, qui sans doute avait pu recueillir à son égard quelques renseignements précis, affirme que ce fut à Padoue. Il mourut en 1672, et l'on prétend qu'il devait être âgé alors de près de quatre-vingt-dix ans. En ce cas, il aurait dû venir au monde quelques années avant Frescobaldi, né à Ferrare, en 1591, et qui fut probablement son prédécesseur à Saint-Pierre de Rome.

Leur influence fut également puissante, car Frescobaldi, surnommé *le vrai père de l'art de l'organiste,* donna effectivement à cet art une impulsion nouvelle en en faisant l'organe de la fugue et du contrepoint double, tandis que, jusqu'à lui, le rôle de l'orgue s'était borné à l'accompagnement des voix. Carissimi, de son côté, fit faire à l'art musical un pas immense en introduisant l'accompagnement instrumental dans la musique religieuse.

Maître de la Chapelle Pontificale pendant de longues années, Carissimi dut travailler incessamment pour elle, mais il est probable qu'un grand nombre de ses morceaux y sont restés en usage sans que l'on sache précisément à qui les attribuer, car il n'en est que peu que l'on puisse citer avec certitude ; nous nous bornerons donc à indiquer un motet à deux chœurs et un court duo. Mais on connaît ses cantates, dont les

plus célèbres sont *le Sacrifice de Jephté* et *le Jugement de Salomon.*

L'œuvre de Frescobaldi, qui consiste principalement en un *Kyrie*, un *Magnificat*, et de très belles *Toccate (Fiori musicali di Toccate)*, contient en outre des chansons chorales.

Gregorio Allegri, contemporain de ces deux grands maîtres, est bien digne d'inscrire son nom à côté des leurs. N'eût-il jamais composé que le célèbre *Miserere* que l'on n'a, par malheur, que si peu d'occasions d'entendre, qu'il n'aurait pas besoin d'autre titre de gloire.

Comment comprendre que ce morceau si court, si grave, et fait avec si peu de notes, impressionne si profondément et d'une manière irrésistible? La seule explication que l'on puisse donner de ce phénomène, c'est que le compositeur, ému lui-même, en l'écrivant, d'un sentiment sincère, a reçu l'inspiration des accents capables de communiquer ce sentiment. C'est du magnétisme musical.

La Chapelle Sixtine, dépositaire jalouse de ce morceau extraordinaire, et craignant de le déflorer en le répandant, en interdit sévèrement toute copie, et en effet, pendant plus d'un siècle, il resta sa propriété exclusive, jusqu'à ce qu'un enfant rompît le charme. Le jeune Mozart, ravi en extase la première fois qu'il

l'entendit, le jeudi saint 1769, revint le lendemain pour l'écouter encore et il traça, au fond de son chapeau, quelques notes que sa mémoire compléta. A quelques jours de là, il exécuta *le Miserere* sur le clavecin, en présence du pape lui-même, et à la grande stupéfaction de tout son entourage. Le morceau fut imprimé l'année suivante, et les amateurs purent en jouir ; mais il ne produisit jamais tout son effet que grâce au prestige des splendeurs funèbres de la semaine sainte à Rome.

Allegri, né à Rome en 1590, y étudia le contrepoint sous la direction de Nanini, et devint, en 1629, chantre baryton à la chapelle Sixtine. Il mourut en 1652, comblé des bénédictions des pauvres qu'il avait secourus. Tout ce que l'on sait de sa vie, c'est qu'il la consacra à l'art religieux et aux bonnes œuvres.

ART THÉATRAL

MONTEVERDE

A l'exception de quelques grands maitres qui, comme Carissimi et Allegri, cultivèrent encore exclusivement l'art religieux, les musiciens du XVIIe siècle s'adonnèrent de préférence à l'art théâtral. Reprenons la suite de son histoire à partir de l'année 1600.

Une nouvelle *Ariane* et un *Orphée*, qui parurent en 1606 et en 1607 à la cour de Mantoue, y firent tellement sensation que le compositeur, qui était cette fois Monteverde, dut se rendre dans plusieurs autres villes pour les y faire représenter.

Claudio Monteverde, né à Crémone en 1566, y avait étudié sous la direction d'Ingegneri, maître de chapelle à la cathédrale. Contrepointiste éminent, harmoniste audacieux, il étendit le champ de l'expression en multipliant les ressources de l'harmonie. Il chercha de nouvelles combinaisons d'accords et de modulations, et c'est l'emploi inusité des dissonances qui les lui fit rencontrer. Ces témérités, jusqu'alors inouïes, furent favorables au développement des situations scéniques, parce qu'elles permirent d'exprimer la passion.

Les succès de Monteverde amenèrent de grands changements. Jusqu'alors les Cours et les Palais avaient eu le monopole des représentations théâtrales. Les œuvres des maîtres finissaient bien quelquefois par se populariser, mais c'était en descendant dans la rue, où on les exhibait de place en place, en les exécutant sur des charrettes.

On commença dès lors à construire des salles d'opéra, ouvertes au public; c'est Venise qui en eut l'initiative, et de 1637 à 1700, c'est-à-dire dans l'espace de soixante-trois ans, quarante compositeurs environ, répartis en

sept théâtres, fournirent un total de trois cent-cinquante-sept opéras.

Monteverde mourut en 1650, à Venise, où il était devenu maître de chapelle à l'église Saint-Marc. On l'a surnommé le Mozart de son temps. Le plus connu de ses morceaux est un air extrait de son opéra d'*Ariane* : *Lasciatemi morire.*

CONTEMPORAINS ET SUCCESSEURS DE MONTEVERDE

Nous avons parlé des représentations théâtrales ambulantes; elles furent utiles à certains compositeurs, et leur acquirent une renommée. Paolo QUAGLIATI, par exemple, composa, en 1606, un opéra populaire qu'il fit représenter sur un char, dans les rues de Rome. Cet ouvrage a fait longtemps les délices du peuple romain.

Quagliati était professeur de clavier, et en outre il devait être maître de chapelle à Rome, car c'est lui qui passe pour avoir introduit dans l'église la monodie, le duo, le trio et le quatuor, qui y remplacèrent dès lors le motet fugué.

Vers 1610, florissait aussi un compositeur, qui fit époque dans l'histoire de la musique, Sigismond d'INDIA, natif de Palerme, qui fut l'inventeur d'un

nouveau genre, le *Lamento,* ou élégie musicale. Il composa le *Lamento de Didon,* celui de Jason et celui d'Olympie. On a de lui des Motets et des Madrigaux à cinq voix.

C'est aussi vers 1610 que vécut le Romain Soriano, compositeur attaché à la Chapelle pontificale, et dont l'œuvre la plus renommée fut un recueil de Canons et *Pièces obligées de cent dix sortes,* à trois et quatre voix, sur l'*Ave Maria stella.*

En 1640, deux compositeurs se distinguèrent particulièrement dans la foule de ceux qui surgirent, Francesco Cavalli et Marc-Antonio Costi. Cavalli, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, ne produisit guère moins de cinquante opéras, exclusivement formés de récitatifs. Les mieux réussis furent *Bradamante, Calisto* et *Orion.*

Marc-Antonio Costi, élève de Carissimi, fut excellent organisateur et inspirateur de musique d'opéras, quoiqu'il n'en écrivît pas lui-même.

Aloigio Rossi, surnommé *Il divino Luigi,* qui, à la même époque, vivait à Florence, composa des Oratorios et des Cantates réputés parmi les meilleurs.

L'*Orontea,* opéra composé en 1649, par Cesti, maître de chapelle à Florence, et ami de Carissimi, se rapprocha, tant pour le récitatif que pour la coupe des *airs,* du genre usité de nos jours.

Bernard Pasquini, élève de Cesti et de Vittori, acquit un très grand renom par son merveilleux talent d'organiste. Il eut l'initiative du *Drame allégorique*, et ce fut pendant le séjour à Rome de la reine Christine de Suède qu'il en inaugura le genre (1686). C'est ce même séjour qui avait donné lieu déjà à Scarlatti, élève de Carissimi, de faire représenter son premier opéra, *L'Onestà nell' amore* (1680).

Quoique Scarlatti ait obtenu d'éclatants succès dès cette époque, c'est au xviiie siècle, où nous devons le retrouver, que nous nous occuperons spécialement de lui. Pour le moment, finissons de mentionner les artistes italiens qui marquèrent dans la seconde moitié du xviie siècle.

Puisque nous avons ci-dessus nommé Vittori, disons que ce musicien, poète et chanteur, qui fut élève de Soto et des deux Nanini, composa des drames lyriques.

Anerio, qui succéda à Palestrina comme maître de la chapelle Sixtine ; Ugolino, de Pérouse, et Orazio Beneroli, qui y remplacèrent successivement Anerio, furent également élèves de l'école célèbre des Nanini, ainsi que Valentini, gentilhomme romain, qui composa un *Canon* à quatre-vingt-seize voix et à vingt-quatre chœurs.

Agazzari de Sienne, élève de Viadana, fut premièrement maître de la chapelle Apollinaire, à Rome, et

retourna ensuite diriger, à Sienne, la musique de la cathédrale. Il écrivit plusieurs ouvrages didactiques, en sus d'une quantité de Motets et de Madrigaux.

Mazzaferrata, maître de chapelle à Ferrare, qui composa des Cantates et des Psaumes, adopta l'emploi de mots italiens destinés à indiquer l'*expression* en tête des morceaux, tandis que Roland de Lassus s'était borné à indiquer les *mouvements* ; c'est-à-dire qu'à des mots tels qu'adagio, andante, allegro, s'en joignirent d'autres tels que *grazioso*, *affettuoso*, *energico*, etc.

Giovanni Legrenzi, nommé en 1685 maître de chapelle à Venise, où il mourut en 1690, écrivit de la musique d'église et de théâtre, et ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans ses œuvres, c'est que les instruments, concertants avec les voix, y remplissent un rôle important et spécial. Il a composé des Sonates pour deux violons et un violoncelle, genre de musique tout à fait inusité jusqu'à lui.

N'oublions pas Pietro della Valle, né à Rome en 1686, qui parcourut l'Orient, et dont les relations de voyage offrent le plus vif intérêt, notamment au point de vue de l'histoire de la musique. Il a composé un célèbre *Tantum ergo* à douze voix.

Mentionnons enfin Apostolo Zeno, qui écrivit, en 1695, le texte du premier opéra dont le sujet ne fut pas emprunté à la mythologie : *Gl' Inganni Felici*.

STRADELLA

Parlons enfin de STRADELLA, dont la poétique figure a traversé le XVIIe siècle.

Qui ne connaît le *Pietà Signore*, ce morceau que l'on a un peu gâté en y adaptant d'autres paroles que celles qui l'ont inspiré ?

En étudiant scrupuleusement les œuvres authentiques de Stradella, on en est venu à douter qu'il fût possible de continuer à lui attribuer celle-là. On pense que l'historien Burney n'eût pas manqué de citer ce beau morceau et d'en donner des fragments, s'il eût été à sa connaissance. Il ne nous appartient pas de porter un jugement à cet égard ; la seule chose qu'il nous soit permis de dire, c'est qu'il n'est pas jusqu'à présent d'autre compositeur à qui l'on ait cru pouvoir en faire honneur, et que l'*Apollon de la musique* (c'est ainsi que l'on a surnommé Stradella, qui était chanteur accompli), a bien pu rencontrer ces accents expressifs, si favorables au développement d'une belle voix.

Son talent sympathique lui sauva la vie une première fois. Le fiancé d'une jeune Vénitienne, qui s'était enfuie pour suivre à Rome Stradella, fut si ému en l'entendant chanter lui-même son oratorio de

Saint-Jean-Baptiste, qu'il le prévint, à la sortie du concert, pour l'empêcher de tomber dans le piège que sa vengeance lui avait préparé. Par malheur, deux ans plus tard, en 1678, le tuteur d'Hortensia, cette même jeune fille, envoya à Gênes des sbires qui, cette fois, ne manquèrent pas le pauvre Stradella, et ce fut au moment où son opéra, *la Puissance de l'amour paternel*, excitait un enthousiasme indescriptible, qu'il tomba sous les coups de ses meurtriers.

Stradella qui, après avoir été compositeur du roi de Naples, était devenu maître de chapelle à Gênes, écrivit des Cantates, des Madrigaux et des *Morceaux détachés*, dit Burney, qui n'a cru devoir en publier qu'un duo en partition.

On croit que Stradella naquit en 1645.

GASPARINI, CORELLI

Le divin chanteur Stradella eut, pour contemporains, Gasparini, qui fut professeur à Rome vers l'année 1700, et qui mourut en 1730, à Venise, où il était devenu directeur de musique au Conservatoire *Della Pietà*; et Archangelo Corelli, que Gasparini lui-même surnomma *Il virtuosissimo di violino e vero Orfeo dei nostri tempi*.

Gasparini, ami de Scarlatti, échangea avec ce dernier un commerce de *lettres en musique*, ce qui ne devait pas manquer d'être curieux. Il écrivit plusieurs opéras, des Cantates, des Motets, et une *Méthode d'harmonie pratique pour le piano (l'Armonico prattico al cembalo.)*

Quant à CORELLI, né à Fusignano, en 1653, et mort à Rome en 1713, sa grande réputation devait être un peu surfaite, si l'on en croit Burney, quoique les honneurs du Panthéon lui eussent été accordés après sa mort, et que sa tombe portât cette glorieuse épitaphe : *Princeps musicorum*. Il est à présumer du moins que, s'il ne fut pas le *prince des musiciens*, il dut avoir de ces qualités sympathiques qui ne s'acquièrent pas mais qui naissent avec nous, et qui distinguent soit le timbre de la voix, soit le *toucher*, l'*embouchure* ou le *coup d'archet*. Il reçut d'abord les leçons d'un chanteur nommé Simonetti, et peut-être lui dut-il une de ses supériorités, car l'art du chant prédispose à celui de l'exécution instrumentale. On dit qu'il avait un son égal et large, un style noble et pathétique, et on lui attribue l'initiative des différentes *positions*, et des variétés d'emploi de l'archet.

CORELLI, que ses successeurs devaient bientôt surpasser, peut être considéré comme le fondateur de l'École italienne de violon. Après avoir voyagé pen-

dant plusieurs années, et s'être fait entendre à Paris, puis en Allemagne, où il resta attaché quelque temps à la cour de l'Électeur de Bavière, il revint se fixer à Rome dans la maison du cardinal Ottoboni, sous les auspices duquel il forma une académie musicale.

C'est chez ce même cardinal qu'il lui arriva de s'arrêter court au beau milieu d'un morceau parce qu'il s'était aperçu que deux de ses auditeurs s'entretenaient à voix basse pendant qu'il l'exécutait ; et lorsqu'on lui demanda le motif de cette interruption, il répondit que l'artiste devait garder le silence dès le moment qu'il n'avait pas un talent suffisant pour l'imposer.

LA MUSIQUE EN FRANCE

AU XVIIe SIÈCLE

CAMBERT, LULLI, CAMPRA

Il pourrait paraître étrange de voir, au XVIIe siècle, un Italien remplir le rôle principal dans l'histoire de la musique en France, si l'on n'avait eu l'occasion de constater la naissance, en Italie, de l'art dont le goût allait se répandre et devenir général. L'Allemagne aussi semble se recueillir avant l'apparition de ses

plus grands maîtres ; mais, dès le début du XVIII[e] siècle, elle aura déjà Bach et Hændel, qui arriveront armés de toutes pièces, en même temps que l'École française recommencera à s'illustrer avec un de ses vrais enfants, Rameau, et à partir de là, les trois Écoles marcheront de front sans s'éclipser jamais.

Avant de parler de Lulli, il est juste de nommer CAMBERT, qui le précéda (1628-1677), lui prépara les voies et fut sa victime. Auteur du premier opéra, avec texte français, représenté à Paris, *Pomone*, Cambert, surintendant de la musique d'Anne d'Autriche, et protégé par Mazarin, vit d'abord son succès ajourné par la mort du cardinal. Associé ensuite à l'abbé Perrin, homme de lettres qui, à force d'insistance, était parvenu à obtenir de Louis XIV des patentes pour l'installation d'un théâtre lyrique, Cambert se vit enlever par la faveur naissante de Lulli, tout le fruit de ses travaux. Bien que ses premiers opéras eussent pleinement réussi, on retira, à lui et à son associé, le privilège accordé, pour le donner à l'Italien adroit et souple qui avait su conquérir tous les appuis.

Cambert dut céder à un tel antagoniste, et il accepta, à Londres, un emploi de maître de chapelle, mais, accablé de dépit et de regret, il y mourut fort jeune encore.

Le morceau le plus apprécié de Cambert est *Le Tombeau de Climène*, tiré de son opéra intitulé : *Peines et Plaisirs de l'amour*.

Jean-Baptiste Lulli, né à Florence en 1632, fut amené à Paris par le chevalier de Guise, en qualité de page de Mademoiselle de Montpensier. Jugé, au bout de quelque temps, peu apte à ce service, il fut relégué dans les cuisines de Louis XIV. Là, comme il avait trouvé l'occasion de s'exercer journellement sur un vieux violon, il fut entendu par le comte de Nogent, qui engagea Mademoiselle à cultiver de si heureuses dispositions. En effet, on lui donna des leçons, et il fit de si rapides progrès que bientôt on put l'admettre au nombre des vingt-quatre *Grands Violons* du roi. Peu après, il fut chargé lui-même de former une société de *Petits Violons*, qui devint en peu de temps supérieure à sa devancière.

C'est en 1658 que les œuvres de Lulli commencèrent à se produire. Le roi lui commanda des Ballets pour les fêtes de la cour, et le succès en fut tel que, non seulement le compositeur fut nommé surintendant de la musique royale, mais qu'on le jugea digne d'être anobli, quoiqu'il figurât comme acteur dans ses pièces ; il est vrai que le Roi-Soleil ne dédaignait pas de s'y donner lui-même en spectacle.

En 1672, Lulli, à la suite de nombreux succès, sup-

planta définitivement Cambert, et obtint le privilège de l'*Académie royale de musique* (ainsi se nomma, dès 1669, l'Opéra français).

Déjà, en 1647, le cardinal Mazarin avait fait venir d'Italie des chanteurs, un orchestre, et des décors, pour donner à la cour le plaisir d'une représentation lyrique, mais, à cette époque, on avait généralement regretté l'absence du *texte français*. Nous avons vu plus haut que l'essai tenté dans ce genre par Cambert fut malheureux; mais Lulli s'empara de l'idée et la fit fructifier. Il s'entendit avec le poète Quinault, et ils composèrent ensemble un *Divertissement* intitulé: *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Ils en obtinrent un plein succès. En 1673, ils donnèrent *Cadmus*, tragédie lyrique en cinq actes, et bientôt après *Alceste*, qui fut représentée au Palais-Royal.

Pierre Corneille et Benserade travaillèrent aussi avec Lulli, qui n'était pas un collaborateur commode. Le poète avait à présenter les sujets, parmi lesquels le roi faisait son choix; on commençait alors à se débattre avec le compositeur, plus absolu dans ses idées que le monarque lui-même. Quinault dut souvent modifier vingt fois ses textes avant d'arriver à le contenter. Mais lorsque la poésie lui plaisait, il l'apprenait d'abord de mémoire, puis se mettait au clavecin, avec sa tabatière bien à sa portée, de manière à

pouvoir y puiser sans cesse, et largement. Quelquefois, c'était au milieu de la nuit que l'inspiration lui venait, et alors il chantait et jouait sa mélodie jusqu'à ce qu'elle lui parût entièrement satisfaisante, et il faisait ensuite réveiller ses copistes, afin qu'ils l'écrivissent sous sa dictée. C'est ainsi qu'il travaillait, à peu près pendant une année, à chacun de ses opéras.

Un tel musicien devait être aussi sévère pour les autres que pour lui-même. Une fausse note dans son orchestre le mettait en fureur. Alors il se précipitait avec rage vers le coupable, et lui brisait parfois son instrument sur le dos. Cette irascibilité fut cause de sa mort, arrivée en 1687. Il s'atteignit lui-même, dans le feu de sa direction, et il advint qu'une blessure insignifiante le conduisit au tombeau.

Il laissait un ouvrage en voie d'exécution, *Achille et Polyxène*. Son confesseur l'ayant exhorté à sacrifier cette œuvre de perdition en la livrant aux flammes, Lulli y consentit sans peine et aussitôt; mais, comme, à quelques jours de là, on s'apitoyait en sa présence sur une telle perte : soyez tranquilles, dit-il, j'en ai quelque part une copie.

Lulli, précurseur de Gluck, est bien le fondateur de l'Opéra en France, et Rameau seul a pu lui être comparé. Il a introduit dans l'orchestre les instruments à vent et à percussion, et sur la scène les vrais rôles

de femmes. Il est l'inventeur du *Menuet*, qui fut dansé pour la première fois à Versailles, en 1653, par Louis XIV lui-même.

Lulli a composé vingt Ballets et dix-neuf Opéras, parmi lesquels on cite principalement *Atys*, *Le Triomphe de l'Amour*, *Alceste*, *Armide*, etc. On lui attribue le célèbre chant du *God save the King* (1).

Campra, né à Aix en 1660, et mort à Versailles en 1738, fut d'abord maître de Chapelle à Notre-Dame de Paris; mais il ne tarda pas à renoncer à cet emploi pour s'adonner entièrement au genre théâtral, qu'il préférait. Il composa un assez grand nombre d'opéras médiocres; cependant, le nom de Campra mérite d'être cité comme servant à combler, sur la scène lyrique, l'espace qui sépare Lulli de Rameau. Ses opéras principaux sont : *Aréthuse*, que chanta la fameuse Maupin; *Tancrède*, *Télémaque*, *les Fêtes Vénitiennes*, et *le Carnaval de Venise*, d'où est tiré le thème si connu sur lequel tant de variations ont été faites.

PLUSIEURS ARTISTES DU XVIIe SIÈCLE

Quoique nous ayons dû constater la prépondérance de la musique italienne au XVIIe siècle, il ne faudrait

(1) C'est le poète Carey qui en composa les paroles et peut-être la musique.

pas en conclure que l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne et la France, fussent absolument dénuées d'excellents artistes (1). Nous venons de nommer Cambert et Campra, qui travaillèrent pour le théâtre en même temps que Lulli. Mentionnons, dans le genre religieux, Michel LAMBERT, qui fut maître de la Chapelle royale, directeur des *vingt-quatre Grands Violons*, et dont Lulli épousa la fille ; et LALANDE, qui fut organiste des rois Louis XIV et Louis XV. Il écrivit un grand nombre de Motets, et le très remarquable psaume, *Beati quorum*. De plus, il a composé, pour Molière, la musique de *Mélicerte* (1657-1726).

Une famille d'artistes, celle des COUPERIN, commença aussi à se distinguer au XVII[e] siècle. Armand-Louis Couperin épousa une organiste et claveciniste, Élisabeth Blanchet. Deux de leurs fils furent de bons musiciens, et leur fille fut, dès le plus jeune âge, une remarquable harpiste et pianiste. Mais le plus célèbre du nom, fut François, que l'on appella le *grand*, pour le distinguer des autres. Il vécut de 1668 à 1733. Sébastien Bach recommandait à ses élèves l'étude des

(1) De 1601 à 1643, vécut un musicien très illustre qu'il serait impardonnable d'oublier, le roi Louis XIII. Ses œuvres, dont Kircher et Laborde ont cité des fragments, sont conservées en manuscrits à la Bibliothèque nationale.

morceaux de François Couperin, et c'est le plus bel éloge qui puisse en être fait.

François Couperin fut professeur du duc de Bourgogne et du comte de Toulouse. Ses œuvres, longtemps délaissées, ont été remises en lumière par la renaissance du goût classique ; on y trouve une science incontestable jointe à une adorable naïveté. Toutes nos élèves connaissent le babil amusant de *Sœur Monique*, la petite pièce de Couperin la plus généralement étudiée. Il a écrit aussi un livre méthodique sur l'*Art de toucher le Clavecin*, ouvrage très utile dans son temps.

En Allemagne nous citerons, avec Steffani, qui fut maître de chapelle à Munich et à Hanovre, Henri Schütz, surnommé *Sagittarius*, né en 1585. Il étudia à Venise, avec Gabrieli ; puis il devint maître de chapelle à Dresde et y mourut en 1672. C'est à lui que l'on attribue l'introduction en Allemagne de la musique théâtrale. Il n'est cependant resté aucune trace de sa *Daphné*, traduite de l'opéra italien de Rinuccini. L'œuvre de Schütz se composait d'ailleurs principalement de musique religieuse.

En Angleterre, les seuls musiciens que nous ayons à citer, sont : Tudway, compositeur de la reine Anne, et, avant lui, John Wilbye, qui obtint, en 1601, le prix accordé par le comte d'Essex, à la plus remarquable composition musicale. Celle de Wilbye, que l'on

imprima vers la même époque, était intitulée *Le Triomphe d'Orion*. C'était une suite de pièces à cinq et à six voix.

Citons enfin, en Portugal, SALDANHA, né à Lisbonne, qui composa des Messes et des Psaumes, et qui passe pour un des plus grands musiciens portugais.

ÉCOLE ITALIENNE

AU XVIIIe SIÈCLE

SCARLATTI

SCARLATTI, dont nous avons tenu à inscrire le nom en tête du dix-huitième siècle, appartient plus encore au siècle précédent, car il naquit en 1650, obtint ses premiers succès dès l'année 1680, ainsi que nous l'avons constaté, et, en 1693, on représenta *Teodora*, son plus bel opéra. Mais c'est en 1724 qu'il écrivit le dernier, *La Princesse Fidèle* (*Principessa Fedele*), et une carrière si dignement close a bien le droit de nous intéresser jusqu'à la fin.

Alessandro Scarlatti, Napolitain, fut l'élève de Carissimi, dont il s'était acquis la sympathie par son talent sur la harpe. Il fut demandé à Munich, en qualité de compositeur de la Cour, aussitôt après le succès

obtenu à Rome par son premier opéra, l'*Onestà nell'Amore*. Plus tard il alla à Vienne, et enfin il retourna se fixer à Rome, où tous ses derniers ouvrages furent applaudis, et il y termina, en 1725, selon Burney, ou en 1728, selon Piccini, sa longue et honorable vie.

La fécondité musicale de Scarlatti a été prodigieuse, car il a écrit deux cents Messes, cent neuf Opéras, quatre cents Cantates, et une quantité de morceaux détachés. A en croire le témoignage de ses contemporains, il a surpassé tous les musiciens de son époque. Hasse l'appelle le plus grand harmoniste de l'Italie ; Jomelli déclare que nul ne l'a égalé dans le style religieux, et l'historien Kiesewetter le proclame supérieur à tous, tant dans la science du contrepoint et le récitatif dramatique, que dans l'inspiration mélodique, la noblesse et la vérité de l'expression. Sous tous ces rapports, il a évidemment devancé son temps, et en s'engageant résolûment dans une voie jusqu'alors inexplorée, il a tracé et préparé le chemin que devait suivre après lui la nouvelle École napolitaine.

Scarlatti fut le premier compositeur qui se donna la peine d'écrire une Ouverture pour chaque opéra (1). Il

(1) Depuis les grands succès de Lulli, c'était principalement à ses œuvres que l'on empruntait les symphonies servant *d'ouvertures*.

coupa ses *airs* sur une forme nouvelle, et les divisa en deux parties, avec un *da Capo*, ou *retour* et *terminaison* sur le motif principal (1).

Teodora, Pyrrhus et Démétrius, Régulus, sont des ouvrages qui marquent le passage du style ancien au style nouveau.

Ce grand maître, qui eut pour élèves Hasse et Leonardo Leo, ne fit pas lui-même l'éducation de son fils Domenico. Il la confia à son ami Gasparini, directeur du Conservatoire *della Piétà*, à Venise.

Domenico Scarlatti, dont le fils devint à son tour compositeur, fut lui-même un virtuose de telle force sur la harpe et sur le clavecin, qu'il eut l'honneur d'enthousiasmer Hændel, qui l'entendit à Venise. Il résida quelque temps à Madrid, et y fut professeur de la Reine d'Espagne.

CONTEMPORAINS ET ÉLÈVES DE SCARLATTI

Mentionnons d'abord les frères Buononcini (Jean-Baptiste et Marc-Antoine) (1660-1748), qui furent tous

(1) C'est à Scarlatti qu'est due l'initiative de cette forme consacrée des morceaux *Soli,* composés pour la plupart d'un *récitatif* ou d'un *andante* et d'un *allegro.*

deux hommes de talent. Ils eurent cette chance singulière que l'œuvre de l'un fut attribuée à l'autre, et l'auteur présumé profita des avantages qui revenaient de droit à son frère.

Leur père était contrepointiste et surtout célèbre écrivain didactique. Il habitait Modène, où naquirent ses deux fils, et le plus jeune, Jean-Baptiste, dut naître vers 1660. Tous deux se trouvaient ensemble à Berlin, en 1703, et Jean-Baptiste qui, sur la fin de sa vie, fut exploité par un alchimiste qui le réduisit à la misère, dut mourir en 1748.

Marc-Antoine, l'aîné, avait composé un opéra, *Camille, Reine des Volsces*, et ce fut Jean-Baptiste que l'on invita à se rendre à Londres, à Vienne, à Venise, à Bologne, partout enfin où il existait un théâtre, pour faire représenter cet ouvrage, qui excita un enthousiasme général. Jean-Baptiste Buononcini prouva qu'il avait de quoi soutenir cette réputation usurpée, car ayant été chargé, à Londres, d'écrire un opéra en tiers avec deux autres compositeurs, dont l'un était Hændel, il réussit parfaitement dans la partie qui lui était confiée.

Marc-Antoine Buononcini a composé plusieurs opéras : *Tigrane*, *Astyanax*, etc., en outre des Cantates et des Oratorios.

Antonio Lotti, maître de chapelle à Saint-Marc de

Venise, étudia le contrepoint sous la direction de Legrenzi, et, vers la fin du XVIIe siècle, il était déjà compté au nombre des plus grands compositeurs. En 1718, il fut appelé à la cour de Dresde, mais il ne tarda pas à retourner à Venise, où il prit la direction de l'École de laquelle sont sortis Marcello, Galuppi et tant d'autres. Il mourut en 1740. Ce grand maître, supérieur dans tous les genres, a composé des Messes, des Cantates, des Madrigaux ; un *Crucifixus* à huit et à six voix ; des Opéras, parmi lesquels nous citerons *Justinien*, *Porsenna*, *Achille apaisé*, etc.

Benedetto Marcello, patricien de Venise, où il était membre des *Quarante*, naquit en 1680, et fut chancelier et garde des sceaux à Brescia ; il y mourut en 1739. Ses maîtres furent Lotti et Gasparini.

Homme de lettres érudit en même temps que savant musicien, Marcello tint compte par dessus tout du sens de la poésie qu'il avait à mettre en musique, et c'est cette qualité, rare alors, que les maîtres de son temps estimèrent particulièrement en lui. Aussi réussit-il admirablement en composant les *Cinquante Psaumes de David*, qui sont ce qu'il y a de plus remarquable dans son œuvre, quoique elle comprenne des Messes, des Motets et un Oratorio.

Francesco Durante, ce maître immortel, naquit à Naples en 1693, et y étudia au Conservatoire de Sant-

Onofrio, que dirigeait Scarlatti. Plus tard il alla à Rome pour s'y perfectionner avec Pasquino dans l'art du chant, et avec Pittone dans la science de l'harmonie. Il chercha ensuite à populariser les préceptes de ses nouveaux maîtres, et, de retour à Naples, il publia de remarquable musique religieuse.

Bientôt le public commenca à s'enthousiasmer des œuvres du jeune compositeur, au point de devenir injuste envers le vieux Scarlatti, et on vit se renouveler à Naples la rivalité qui précédemment avait existé à Florence entre Michel-Ange et Léonard de Vinci. Mais ce dernier avait su endurer noblement l'abandon et la défaveur, tandis que Scarlatti ne put les supporter. Pourtant, Durante ne fut, par le fait, que le continuateur de Carissimi et de Scarlatti, qui avaient commencé à introduire dans la musique d'église l'accompagnement orchestré des voix ; mais Durante perfectionna cette innovation, et y apporta toutes les qualités d'un goût sûr, uni à la plus haute science.

Après avoir succédé à Scarlatti au Conservatoire de Sant-Onofrio, Durante remplaça également Leonardo Leo au Conservatoire des *Poveri di Cristo,* et mourut en 1755 On cite principalement, parmi ses œuvres, un *Magnificat, les Lamentations de Jérémie,* et une très belle partition des *Litanies*. Durante refusa toujours de s'essayer dans le genre théâtral.

Leonardo Leo participe à l'honneur d'avoir formé des élèves tels que Pergolèse, Sacchini, Piccini, Traetta, Hasse, etc., puisqu'il fut prédécesseur de Durante au Conservatoire de Naples. Élève de Scarlatti, il ne tarda pas à s'écarter des principes qu'il avait reçus, pour pencher vers la nouvelle École. Il avait la précieuse faculté de s'assimiler tous les genres, sans cesser pour cela d'être lui-même; Piccini le proclame le plus grand des maîtres, justement à cause de cette facilité à revêtir toutes les formes.

Leonardo Leo naquit et mourut à Naples (1694 ou 1701-1742). Citons, parmi ses opéras, *Sophonisbe*, *Olympiade*, *La Clémence de Titus*, *Achille à Scyros*, etc. Son œuvre la plus célèbre est un *Miserere* à huit voix (*a cappella*).

Leonardo da Vinci, né à Naples en 1690, fut élève du Conservatoire des Poveri di Cristo. *Farnace*, opéra qu'il composa en 1724, le rendit célèbre par toute l'Italie. A cet ouvrage en succédèrent plusieurs autres, et notamment *Artaxercès*, qui est le plus estimé. En 1732, ce compositeur dont les œuvres, pleines d'énergie et d'expression, avaient le don de plaire généralement, périt par le poison, au milieu de ses succès.

Il ne faut pas confondre Leonardo da Vinci, que l'on surnomme l'auteur du *Récitatif obligé*, avec son homonyme, né en 1452 et mort en 1520, qui était aussi grand musicien que grand peintre. Ce célèbre artiste, qui fut

quelque temps au service de Ludovico Sforza, duc de Milan, et qui s'exerçait, dit-on, sur un violon monté en argent, mourut, comme on sait, entre les bras du Roi François Ier.

Salvator Rosa fut aussi, paraît-il, un musicien de premier ordre.

Balthazar Galuppi, dit Buranello, naquit à Burano, près Venise (1703). Très habile organiste et claveciniste, il succéda, comme maître de chapelle de l'église Saint-Marc, à Antonio Lotti, dont il avait suivi les leçons en même temps que Marcello. Galuppi mérite une mention particulière en ce que ce fut lui qui, appelé à Pétersbourg par l'Impératrice Catherine II, introduisit dans l'Église russe la bonne musique religieuse. En 1768, il revint à Venise et y mourut en 1785. Il avait composé soixante-dix-sept opéras, parmi lesquels nous citerons : *Pénélope*, *Didon abandonnée*, *Iphigénie en Tauride*, etc.

Pasquale Pisari (1730-1778), que le Père Martini appelait le Palestrina du XVIIIe siècle, eut malheureusement contre lui une timidité insurmontable. Quoique admis au nombre des chanteurs de la chapelle papale, il vécut en moine mendiant plutôt qu'en artiste, et ses compositions magistrales demeurèrent dans l'obscurité. On en connaît cependant un *Dixit* à seize voix, des *Psaumes* et un *Te Deum*.

Tomaso Traetta (1738-1786) fut un des derniers

éléves de Durante et de la célèbre École napolitaine. Après avoir quelque temps dirigé le Conservatoire de Venise, il fut demandé à son tour par Catherine II, pour remplacer Galuppi. Le climat de la Russie ayant promptement altéré sa santé, il revint mourir à Venise. C'était un maître en l'art tragique, et quoiqu'il eût de belles mélodies, il se distingua plutôt par l'énergie que par la grâce. L'opéra d'*Antigone* a été son œuvre la plus estimée.

Le Napolitain Duni, émule de Pergolèse, pouvant être compté parmi les créateurs de l'opéra-comique en France, nous le placerons avec les maîtres de l'École française, de même que nous retrouverons Hasse quand il sera question des maîtres de l'École allemande.

Tous deux furent élèves de Scarlatti, ainsi que Gaetano Greco, qui devint, avec Durante et Leo, le fondateur d'une troisième École napolitaine, et se fit remarquer par l'élévation de ses idées musicales. Ajoutons à leurs noms ceux de quelques autres compositeurs Italiens qui se distinguèrent dans le xviiie siècle.

Antonio Vivaldi, abbé, et maître de chapelle au Conservatoire *della Pietà* à Venise, où il demeura de 1713 à 1743, fut principalement connu sous le sobriquet de *Prêtre rouge* (Prete rosso). Cet artiste, qui se rendit célèbre dans les cours d'Allemagne et d'Italie, qu'il visita successivement, était violoniste virtuose, et il

adopta, pour ses concertos, la forme qui fut usitée pendant longtemps encore après lui.

Francesco Feo, qui a écrit de 1728 à 1740, fut un maître remarquable par sa correction et son originalité. Ses principaux opéras sont *Andromède* et *Hypermnestre*. Il a composé une *Grande Messe* à dix voix, avec orchestre complet, que l'on a mise au nombre des rares œuvres musicales, dont la facture n'indique précisément ni le temps ni l'école auxquels elles appartiennent.

Araja est un compositeur Napolitain qui fut maître de Chapelle à Pétersbourg et mourut à Bologne en 1759. Son œuvre principale est un opéra intitulé *Bellérophon*.

Antonio Caldara, né à Venise, habita Mantoue, Bologne et Vienne, où il mourut en 1763, et où il fut vice-maître de chapelle de l'Empereur Charles VI. Il écrivit force musique religieuse et théâtrale, mais, obligé probablement de se conformer au goût de la cour, il eut le tort d'employer à l'église le style qui ne convient qu'à la scène.

Pasquale Anfossi, né à Naples en 1727 et mort à Vienne en 1797, fut d'abord directeur de musique à Rome, où il alla, recommandé par Piccini, et ensuite lil se rendit à Londres pour y exercer le même emploi. la composé une quarantaine d'opéras ; le premier,

Caïus Marius, représenté à Venise en 1769, et le dernier, *Mathilde retrouvée*, représenté à Vienne en 1796.

GIUSEPPE SARTI, né à Faenza en 1730, fut d'abord maître de chapelle et professeur de musique des princes à Copenhague. Ses œuvres n'y eurent point de succès. Ce n'est que plus tard, à Venise, à Milan, à Vienne et à Pétersbourg, que Sarti obtint enfin la célébrité. En Russie surtout, où il fut demandé en 1784 par l'Impératrice, il combina des effets de musique qui eurent l'art de plaire en haut lieu. C'étaient, par exemple, des Psaumes à huit voix, accompagnés par l'orchestre complet, avec supplément de cent cors de chasse ; puis un *Te Deum*, dont la mesure était battue par des coups de canons de différents calibres. Des services si éclatants méritaient bien une bonne pension, qu'en effet Sarti obtint sur ses vieux jours, et il revint mourir à Berlin, sous un climat un peu moins rude. Son meilleur ouvrage a été un *Kyrie-fugue* à huit voix, composé dans la vieille manière, et celui de ses opéras qui eut le plus de succès, est *Julius Sabinus*, qui fut représenté à Vienne en 1784.

Plaçons enfin ici PORPORA et le PÈRE MARTINI, dont l'un marque le début du XVIII[e] siècle, tandis que l'autre le remplit pour ainsi dire tout entier.

Porpora, né en 1685, a été, en ce qui concerne l'art

du chant, le maître des maîtres de son époque. Après s'être acquis, grâce à ses opéras, une grande célébrité en Italie, il fut nommé maître de chapelle à Dresde ; mais poursuivi par les persécutions de Hasse, son ancien élève, il se vit forcé de lui céder la place. De 1732 à 1736, il habita Londres, et s'y trouva en concurrence avec Hændel. En 1754, il demeurait à Vienne, où Haydn entra à son service pour obtenir ses leçons. Enfin, il retourna se fixer à Naples, où il mourut en 1767, dans une extrême vieillesse et dans une extrême misère. Il y avait fondé cependant une célèbre école de chant. Quoiqu'il ait composé plusieurs opéras, ses *Douze Cantates*, écrites pour voix seule, sont tout ce qui a survécu de son œuvre.

Le Père Martini, Franciscain, qui naquit et mourut à Bologne, fut un théoricien et un historien très savant, qu'il ne faut pas confondre avec Jean-Paul Martini, Allemand (1741-1816), auteur de l'opéra-comique *Annette et Lubin* et de la délicieuse romance *Plaisir d'Amour*.

Parmi les musiciens qui s'honorèrent de prendre des leçons du Père Martini, on peut citer le célèbre compositeur Jomelli. Le Père Martini, qui vécut de 1706 à 1784, a écrit une très remarquable histoire de la musique, malheureusement inachevée.

PERGOLÈSE, JOMELLI, PICCINI, SACCHINI, CIMAROSA.

Jean-Baptiste Pergolèse, né à Jesi, en 1710, étudia à Naples, au Conservatoire des Poveri di Cristo, où il fut élève de Durante et de Leo. A l'âge de quatorze ans il commença à composer, et ses essais furent goûtés. Il écrivit d'abord quelques opéras, mais son génie l'entraînait vers le genre religieux, et, découragé bientôt par les succès de son compositeur Duni, dont le talent était bien inférieur au sien, il ne tarda pas à suivre son penchant. C'est alors qu'il composa deux admirables morceaux, un *Dixit* et un *Laudate*. Mais sa faible santé n'avait pu résister aux luttes et aux déceptions de la rivalité. Vainement on conduisit le pauvre malade respirer l'air vivifiant de la mer au pied du Vésuve, il était déjà trop tard. Pénétré du pressentiment de sa fin prochaine, il eut le courage de terminer, avant de mourir, son sublime *Stabat Mater*.

On honorera la mémoire de ce compositeur, mort à vingt-six ans, en lui donnant le titre de Raphaël de la musique.

Parmi les œuvres de Pergolèse, il faut citer *La Serva Padrona* (la servante maîtresse), opéra-comique souvent repris, et toujours avec grand succès

Niccolo Jomelli, né en 1714, à Aversa, dans les États napolitains, fut premièrement élève de Durante et de Leo, mais il ne tarda pas à s'écarter des doctrines de ses maîtres. Son originalité, d'abord encouragée par le succès, fut bientôt accueillie moins favorablement, et le jeune novateur, comprenant que des leçons lui étaient encore nécessaires, alla travailler à Bologne, sous la direction du Père Martini. Ayant obtenu ensuite la place de maître de chapelle à Rome, il s'y rendit et y resta quelque temps, jusqu'à ce que le duc de Wurtemberg lui offrît à Stuttgard une position plus avantageuse, qu'il occupa pendant dix ans. Sa direction du théâtre Italien y fut brillante et fructueuse. Enfin, revenu à Naples pour s'y fixer, il éprouva d'amères déceptions. On reconnaissait bien en lui l'élève de Durante, mais le genre qu'il avait adopté en Allemagne convenait peu au goût italien ; on s'y accoutuma cependant, et Jomelli peut être considéré comme ayant eu l'initiative de la modulation recherchée, et d'une orchestration plus nourrie dans l'accompagnement des voix. Ces qualités lui valurent le surnom de *Gluck de l'Italie.* Sa dernière production fut un *Miserere,* chef-d'œuvre digne de figurer à côté de ceux de Pergolèse. Ce morceau est, avec le célèbre *Laudate* à deux chœurs, ce qu'on l'on estime le plus de l'œuvre de Jomelli.

Nicolo Piccini, né en 1728, à Bari, dans le royaume de Naples, est regardé comme le créateur de l'*Opera Buffa*. Destiné premièrement à l'état ecclésiastique, il se fit remarquer par ses aptitudes musicales, et l'évêque de Bari, changeant de résidence, l'emmena avec lui à Naples, où il le plaça au Conservatoire de Sant-Onofrio, que dirigeait alors Leonardo Leo. Confié d'abord à un sous-maître, dont l'enseignement plein de sécheresse le rebutait, le jeune Piccini s'affranchit des règles si maladroitement présentées et composa, très librement, plusieurs morceaux, et enfin une Messe qui eut la chance de tomber sous les yeux de Leo. Le maître, y découvrant des qualités peu ordinaires, désira que cette Messe fût exécutée sous la direction même du jeune compositeur, et, en dépit de toutes ses infractions aux règles acceptées, elle eut un grand succès. A partir de ce moment, Leo se chargea de continuer l'instruction de Piccini, et plus tard, Durante lui fit terminer ses études. Après douze ans passés au Conservatoire, Piccini, prêt à voler de ses propres aîles, alla remplir les villes d'Italie de ses ouvrages, et ses succès firent pâlir ceux de ses prédécesseurs, Pergolèse, Galuppi et Jomelli. Pendant quinze ans, il se partagea entre Rome et Naples, mais au bout de ce temps, une rivalité lui ayant porté ombrage, il accepta des propositions l'appelant à Paris. Il y fut initié par

Marmontel aux délicatesses de notre langue, et Quinault lui fournit le poème de *Roland*, son premier opéra français, qui tomba, malgré la faveur de la Cour et l'éclat de la mise en scène. C'est que Piccini se trouvait là en présence de Gluck, le plus redoutable antagoniste qu'il pût rencontrer. Il faut rendre justice à ces deux compositeurs, qui ne cessèrent de combattre à armes courtoises, et ne prirent pas autrement part au bruit fait autour d'eux et à cause d'eux. Bientôt on les mit dans l'obligation d'écrire tous deux sur le même *libretto*, très faible, d'*Iphigénie en Tauride*, et ce fut l'opéra de Gluck qui l'emporta dans cette lutte. A la suite de ce triomphe, il ne tarda pas à quitter Paris, et Piccini ne se trouva plus dès lors en compétition qu'avec Sacchini, qui à son tour venait de paraître.

En 1787, lorsque parvint en France la nouvelle de la mort de Gluck, ce fut Piccini qui organisa lui-même, en l'honneur de son illustre rival, un grand concert où l'on n'exécuta d'autre musique que celle du compositeur allemand.

Au moment de la Révolution française, Piccini perdit sa position et se vit forcé de partir pour l'Italie. Honorablement accueilli d'abord dans sa patrie, il y fut bientôt en butte à des tracasseries qui lui inspirèrent un vif désir de rentrer en France ; il y revint en effet en

1798, et l'Opéra fêta son retour par une ovation. Le Directoire lui accorda une pension, et l'on était sur le point de créer pour lui une place supplémentaire d'Inspecteur au Conservatoire, qui venait de s'ouvrir, lorsqu'il mourut, dans sa retraite de Passy, à l'âge de soixante-douze ans (1800). Sa femme lui survécut. Elle avait été cantatrice distinguée, et il devait être touchant d'entendre, aux soirées de Passy, le vieux maître accompagner, de ses mains tremblantes, le chant de sa fidèle compagne. Ainsi finit l'artiste dont la carrière avait été si brillante et qui s'était vu, pendant seize ans. l'arbitre du monde musical en France. Il avait composé plus de cent quarante Opéras, des Oratorios, de la musique d'église, etc.

Piccini a introduit dans l'Opera-Buffa, les morceaux d'ensemble et les *Finales* développés (1).

Deux opéras, *Atys* et *Didon*, sont considérés comme ses chefs-d'œuvre.

Antonio Sacchini, de l'École de Durante, était né, en 1735, d'une pauvre famille de pêcheurs, aux envi-

(1) L'invention première des *Finales* est attribuée à *Logroscino*, compositeur napolitain, né vers la fin du XVIIe siècle, et qui réussit particulièrement dans l'*opera-buffa*. Du reste, il y eut, dès cette époque, une telle abondance de compositions théâtrales en Italie qu'il serait bien difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer, d'une manière absolue, la part prise par chacun dans le progrès.

rons de Naples. Il travailla pour Rome et pour Milan, avant d'occuper à Venise la place laissée vacante par Galuppi. En 1771, il visita Stuttgard ,Munich, Mannheim, où ses opéras furent accueillis favorablement. A Londres, qu'il habita dix ans, il écrivit son meilleur opéra-comique, *l'Avaro deluso* (l'Avare trompé). En 1782, il vint à Paris, où la protection de la reine Marie-Antoinette paraissait lui être assurée, et il y fit représenter successivement *Renaud, Chimène* et *Dardanus*, mais il y tombait justement au milieu de la lutte des Piccinistes et des Gluckistes, et il ne put parvenir à faire représenter son chef-d'œuvre, *Œdipe à Colone*, qui ne parut qu'après sa mort (1786), eut un grand succès et resta longtemps au répertoire. Un air célèbre de Sacchini, *Se Cerca, se dice*, est universellement connu, et placé dans tous les recueils de musique choisie.

Domenico Cimarosa, l'un des plus grands compositeurs de l'Italie, eut, dès son plus jeune âge, le goût de la poésie, auquel se joignit bientôt celui de la musique. Né à Naples en 1755, il fut d'abord élève de Sacchini, et de Fenaroli, excellent professeur de contrepoint, et termina ses études au Conservatoire de Loretto, d'après les principes qu'y avait établis Durante. Après avoir fait représenter à Naples ses deux premiers opéras, il se rendit à Rome, d'où il composa, en 1782, une Cantate pour la naissance du Dauphin de France. Puis, il alla

à Florence, en 1784, et y écrivit pour le théâtre. A cette époque, il fut à son tour demandé par l'Impératrice de Russie, et, tout en se rendant à cette invitation, il travailla pour le Grand Opéra de Milan. En 1792, il alla momentanément occuper à Vienne la place de Salieri, et c'est là qu'il composa son chef-d'œuvre, *Il Matrimonio segreto*, charmant ouvrage, toujours jeune et frais, que l'on ne se lasse pas d'entendre, surtout quand il est interprété à l'italienne, avec tout le *brio buffone* dont le grand chanteur Lablache, par exemple, a donné la mesure. En 1793, Cimarosa quitta Naples et visita Londres, puis Paris, où il fut accueilli d'abord avec grand enthousiasme ; mais chassé par les événements, il dut retourner à Naples, et y entra en rivalité avec Paisiello, dont les intrigues ne purent cependant l'empêcher d'obtenir la place de maître de chapelle. Par malheur, il se trouva bientôt compromis dans des troubles révolutionnaires, et il mourut en 1801, à la suite de mauvais traitements subis pendant une captivité à Venise.

Après avoir parlé du *Mariage secret*, il serait sans intérêt de mentionner les autres ouvrages de Cimarosa, qui pâlissent tous devant celui-là ; il doit en être pourtant quelques-uns d'injustement oubliés.

Le ciseau de Canova a réuni, au Panthéon de Rome, les bustes de Cimarosa, de Paisiello et de Sacchini.

TARTINI ET VERACINI

Plaçons ici quelques grands virtuoses qui nous serviront à clore la série de l'École italienne au XVIIIe siècle.

Giuseppe Tartini naquit en 1692, à Pirano, en Istrie. A peine sorti de l'Université de Padoue, où, tout en étudiant la théologie, il avait trouvé moyen de se signaler par sa turbulence et ses frasques d'écolier, il épousa secrètement une jeune fille de la famille du cardinal Cornaro. Lorsque l'affaire fut connue, Tartini, obligé de s'enfuir sous l'habit d'un pèlerin, parvint à se réfugier dans le couvent des Minimes d'Assise ; il y resta caché pendant deux ans, qu'il employa à se perfectionner dans son art, sous la direction de l'organiste du cloître. Son esprit y atteignit une originalité qui touchait de près la folie, et ses divagations se traduisirent, sur le violon, par un genre d'exécution prodigieux. Les bons religieux, pleins d'admiration pour ce talent, eurent l'idée de solliciter, grâce à lui, le pardon du cardinal. Pendant la célébration d'une fête solennelle, le grand artiste se fit entendre, mais un accident ayant dérangé le rideau derrière lequel on l'abritait, il fut reconnu aussitôt, et force lui fut de se dérober de nouveau, et vivement, à la vindicte

des parents de sa femme. Leur courroux dut s'apaiser à la fin cependant, puisque Tartini, après avoir habité quelque temps Ancone, où il modifia la facture de l'archet, et constata par la même occasion le phénomène du troisième son (la tierce divisant la quinte); après avoir séjourné aussi à Prague, où il avait été appelé, en 1723, pour le couronnement de l'Empereur Charles VI, revint fonder, à Padoue, l'Ecole célèbre qu'il dirigea jusqu'à sa mort (1770), et d'où sont sortis tant de violonistes de premier ordre.

Quant à cette fameuse *Sonate du Diable*, que Tartini composa pendant son séjour au couvent d'Assise, et qui ne serait, à l'en croire, que la pâle réminiscence d'un songe, voici ce que lui-même en raconta : une nuit, le diable, auquel il avait vendu son âme (il paraîtrait que le diable achetait encore des âmes à cette époque), lui apparut, et s'emparant du violon du pauvre artiste, il exécuta, en le raillant, le trille le plus infernal qu'il fût possible d'imaginer. « J'en fus si frappé, dit Tartini, que ma respiration en fut interrompue et que je m'éveillai. Je saisis alors mon violon, et j'essayai de reproduire au moins quelques uns des traits que j'avais entendus, mais en vain ! ce que j'ai écrit sous cette impression est bien le meilleur de mon œuvre, mais entre cela et la *Sonate du Diable*, il n'y a point de comparaison, et j'aurais brisé mon instru-

ment si je ne conservais l'espoir d'arriver un jour à compléter mes souvenirs. »

Tartini avait fixé une copie de cette réminiscence, si incomplète qu'elle fût, au mur de sa chambre, afin de pouvoir la contempler incessamment, et par le fait, ce morceau était prodigieux pour l'époque, en ce qu'il présentait des difficultés jusqu'alors inabordées. Ce Trille du Diable a été publié plusieurs fois, et sa meilleure édition a paru à Leipzig en 1823.

Tartini *le possédé* ne fut cependant pas toujours vainqueur dans ses luttes avec les violonistes de son temps. Ainsi, en 1714, à Venise, il dut reconnaître la supériorité de Veracini, et il se retira momentanément pour travailler à l'égaler.

Ce Veracini, d'ailleurs, ne fut pas heureux. Pendant un séjour à Dresde, ayant eu à subir un déboire quelconque, il s'exalta au point d'en perdre la raison, et, dans un accès de folie, il se précipita par la fenêtre d'un second étage. Demeuré infirme à la suite de cette chûte, il reprit néanmoins ses travaux, et, en 1746, après plusieurs voyages, il fit naufrage en revenant de Londres, et perdit, dans ce sinistre, deux incomparables violons, tout à fait indispensables à son talent. Il dut rebrousser chemin et retourner à Londres fort mal en point; il y mourut très misérable vers 1750.

Puisque nous avons eu l'occasion de parler des

violons merveilleux, mentionnons quelques-uns des luthiers les plus célèbres.

Testori *le vieux*, de Milan, précéda les Amati, de Crémone, qui au seizième et au dix-septième siècles, fabriquèrent des violons si parfaits qu'ils sont demeurés inaltérables, tant pour l'ampleur des sons que pour leur délicatesse.

Les Guarnerio (André, Joseph et Pierre) vécurent aussi à Crémone, puis à Mantoue, et, vers la seconde moitié du dix-septième siècle, ils commencèrent à faire des instruments que l'on met au-dessus de ceux des Amati.

Enfin Stradivarius ou Stradivari, le dernier élève des Amati (ou des Guarnerio) fut aussi un luthier éminent. Ses meilleurs violons datent de 1700 à 1722.

PUGNANI, VIOTTI.

Gaetano Pugnani naquit et mourut à Turin (1728-1803). Il fut élève de l'Ecole de Padoue, et y reçut quelques leçons de Tartini. On prétend que son talent était égal à celui de Paganini ; malheureusement sa personne était, paraît-il, assez grotesque. Ce désavantage lui valut un jour un accueil disgracieux d'un grand seigneur, auquel il se présentait pour la première fois ; mais, à cette question peu aimable : — Qui diable

êtes-vous donc ? — Il répondit sans hésiter : Je suis César, le violon à la main !

Pugnani a composé plusieurs opéras, et a écrit quelques ouvrages théoriques.

Jean Baptiste Viotti, né dans un village de Piémont, en 1775, fut élève de Pugnani. Employé d'abord à la chapelle de Turin, il vint à Paris en 1782, et y fit connaître ses premiers concertos dans les conditions les plus heureuses, c'est-à-dire avec la faveur de la cour. Il fut accompagnateur de la reine Marie-Antoinette, et directeur des Concerts spirituels. En 1792, dépossédé, par la révolution, de sa position en France, il alla à Londres et il y dirigea pendant quelque temps l'orchestre du grand opéra. Mais devenu, sans motif raisonnable, suspect aux émigrés, il dut se retirer momentanément à Hambourg, jusqu'à ce que l'apaisement des esprits lui permît de retourner en Angleterre, où il se plaisait plus que partout ailleurs. A diverses époques, il fit à Paris de courtes apparitions, et y donna rarement aux amateurs le plaisir de l'entendre ; cependant il finit par y accepter, en 1819, la direction de l'Opéra ; mais cette entreprise, qui ne convenait pas à son talent, lui réussit peu, et, en 1822, on l'obligea à donner sa démission. C'est alors qu'il quitta Paris pour n'y plus revenir, et retourna se fixer à Londres, où il mourut en 1824. Les admirables concertos de Viotti, qu'il a désignés au

moyen des huit premières lettres de l'alphabet, ont servi et servent encore à former et à développer le talent des violonistes. Ses élèves les plus remarquables ont été Rode et Robberechts.

ECOLE ALLEMANDE

AU XVIIIe SIÈCLE

HAENDEL ET JEAN-SÉBASTIEN BACH

Nés en 1685, à un mois de distance, Haendel en février, à Halle, et J.-S. Bach au mois de mars suivant, à Eisenach, ces deux grands maîtres s'étudièrent, s'admirèrent mutuellement, et ne se rencontrèrent jamais. Le brillant Haendel n'eut pas le temps peut-être de penser beaucoup à rechercher le patriarche de Leipzig, qui aspira ardemment à le voir ; mais il y a entre eux tant d'analogie que nous pouvons les réunir dans une même étude.

Après un long laps de stérilité musicale de leur patrie, ils parurent tous deux; tous deux moururent à un âge avancé, et travaillèrent pour ainsi dire jusqu'à leur dernier jour, malgré la cécité qui frappa leur vieillesse. Leur enfance s'écoula dans la médiocrité, mais ils furent doués du moins de cette force physique si favorable au dur labeur. Leurs dispositions musi-

cales se manifestèrent dès le plus jeune âge, et tous deux devinrent organistes prodigieux. Ils atteignirent au plus haut degré de gloire artistique, et, hommes religieux avant tout, mirent leur génie au service de l'idée religieuse. Tous deux moururent honorés et appréciés, mais leur réputation grandit encore après eux, et leur œuvre impérissable est, pour les artistes, une source de jouissances, en même temps qu'un inépuisable sujet d'étude.

Par contre, quelle différence entre ces deux carrières ! Haendel, toujours en rapport avec les grands, et emporté par le flot du succès, n'eut pas même le temps de songer à se faire un intérieur ; Jean-Sébastien, continuateur de la longue généalogie des Bach, vécut retiré et satisfait de son modeste salaire d'organiste, qui ne l'avait pas enrichi cependant. Cela ne l'empêchait pas d'avoir le sentiment de sa valeur, et ce qui le prouve, c'est ce mot qu'on lui prête : « Si je n'étais Bach, je voudrais être Haendel » ; ce à quoi Mozart ajouta, dit-on : « Et moi, si je n'étais Mozart, je voudrais être Haendel ou Bach. »

Haendel avait été destiné à la jurisprudence. Cependant un irrésistible penchant l'attirait vers la carrière artistique, qu'il était appelé à illustrer. C'est en vain que son père prit le soin d'écarter tout instrument de musique. L'enfant trompa sa vigilance, et parvint à

s'exercer sur une épinette, reléguée dans les greniers. Enfin, un grand seigneur, ayant eu occasion de l'entendre par hasard, apprécia ses heureuses dispositions, et obtint qu'on cessât de les contrarier.

Haendel, comme tous les grands artistes, eut à lutter contre des rivaux envieux, mais son immense talent se fit jour malgré eux. A quinze ans, il faisait représenter son premier opéra, *Alméria*, que suivirent de près *Néron*, puis *Rodrigue*, écrit en 1703, pour le théâtre de Florence, car le jeune compositeur avait pu épargner deux cents ducats pour entreprendre un voyage en Italie.

A Venise, où il se fit entendre sur le clavecin dans un bal masqué, Scarlatti, qui l'écoutait, le reconnut à son exécution, et s'écria : « Si ce n'est le Saxon, c'est le diable ! »

Après avoir donné, à Venise, *Agrippine*, il se rendit à Rome, où l'attendait la faveur des grands. C'est là qu'il composa son premier oratorio, *la Résurrection*, et dès lors ce grand maître avait trouvé sa voie.

Après avoir visité Naples, et séjourné six ans en Italie, il fut appelé à Hanovre, en 1709, comme Maître de Chapelle de l'Électeur, qui devint plus tard le roi Georges Ier. Ce prince se l'attacha, et c'est à lui que Haendel dut son séjour et sa brillante situation en Angleterre. On ne pourrait enregistrer tous ses succès à

cette époque qu'en donnant les titres de presque tous ses ouvrages. Si la fortune essayait parfois de lui être infidèle, ce n'était pas pour longtemps. Pendant plusieurs années il dirigea le Grand-Opéra de Londres, et ne dut se retirer que devant la faveur naissante du Théâtre-Italien, où commençaient à briller Porpora et Farinelli, le premier comme compositeur, et le second comme chanteur.

Haendel, peu accoutumé aux revers, ne put supporter celui-ci sans en être ébranlé, et sa santé en fut profondément atteinte ; mais, rétabli par un voyage de quelques mois, il reparut triomphalement à Londres en 1736, avec son Oratorio, *la Fête d'Alexandre,* qui lui ramena l'enthousiasme du public. A la suite de ce succès, il renonça définitivement au théâtre, et composa une série d'Oratorios, qu'il fit entendre dans des concerts, qui furent de véritables solennités musicales. Cependant, *Le Messie,* écrit sur le texte même de la Bible, parut d'abord froid et difficile à comprendre (1741). Haendel s'en consola en pensant que c'était là, par le fait, son chef-d'œuvre, et, en effet, on ne tarda pas à lui rendre justice.

Au *Messie,* succédèrent *Samson, Judas Macchabée, Josué, Salomon,* etc.

En 1751, Haendel perdit la vue, mais ce malheur n'interrompit pas ses travaux, qui ne cessèrent que huit jours avant sa mort, en 1759.

L'œuvre de Haendel comprend, en outre de ses Opéras et Oratorios, des Cantates, des Psaumes, des Fugues, et de la musique de piano.

La famille Bach, originaire de Hongrie, compte plus de cinquante artistes de premier ordre. Jean-Sébastien fut d'abord élève de son frère aîné, et se perfectionna ensuite sous la direction des meilleurs organistes de l'Allemagne, jusqu'à ce que lui-même devînt ce prodigieux maître, dans les ouvrages duquel tout ce qui s'occupe d'harmonie et de composition trouvera toujours tant à apprendre.

Il fut successivement employé comme chantre, organiste, maître de concert, directeur de musique et compositeur, à Weimar, Arnstadt, Mulhouse, et enfin à Leipzig, où il mourut en 1750. Ainsi, c'est dans un cercle relativement restreint que s'agita sa vie, mais sa renommée ne connaissait point de limites. Son œuvre profonde ne saurait vieillir; elle semble rajeunir, au contraire, sous l'interprétation de ceux qui l'aiment et l'étudient avec soin. Peut-être même sera-t-elle de plus en plus appréciée, parce que le bon goût s'est répandu et que l'art du pianiste a fait assez de progrès pour que l'on parvienne généralement à vaincre des difficultés qui, autrefois, semblaient inabordables au plus grand nombre.

On ne connaît pas beaucoup en France l'Oratorio de

La Passion, chef-d'œuvre de J.-S. Bach, mais on a appris à admirer ses inimitables *Préludes et Fugues*. Chacun de ces courts morceaux, fouillé et ciselé comme une chapelle du moyen-âge, renferme des trésors que l'on ne découvre que peu à peu, parce qu'ils se perdent au premier abord dans l'ensemble parfait de la conception. J.-S. Bach excelle surtout dans l'art de développer une idée au point d'en tirer tout le parti possible. L'exécution de sa musique, fertile en *tenues*, a fait naître l'usage du doigté de substitution.

Les principaux élèves de Jean Sébastien Bach ont été Gerber, Kirnberger, Stœlzel et Scheibe.

PRINTZ, TELEMANN ET MATTHESON

Georges Philippe Telemann, né en 1681, à Magdebourg, étudia la composition dans les œuvres de Lulli et de Campra. Il fut maître de concert à Eisenach, en 1708, et à Francfort, en 1721. Il alla ensuite à Hambourg comme Directeur de musique, et il y mourut en 1767.

Telemann ne reçut jamais par le fait d'autres leçons que celles de Printz, savant organiste et contrepointiste de Sorau (1641-1717), qui consacra une partie de sa vie à des écrits didactiques. A son exemple, Telemann (quoiqu'il eût composé une telle quantité de mor-

ceaux de musique que sur la fin de sa vie il chercha vainement à se les rappeler), s'attacha de préférence à la science spéculative, et il devint un des plus éminents théoriciens concernant la physiologie des sons. Ses découvertes éclairèrent tout un demi-siècle. En 1737, il vint à Paris et y entreprit des recherches curieuses à l'égard de la *coloration* des tons. C'est aux physiciens qu'il faut demander l'explication des travaux de ce savant et la clef de ce fameux demi-cercle que l'on appelle encore l'*Arc de Telemann.*

Au nom de Telemann vient se joindre celui du Hambourgeois Mattheson, né comme lui en 1681, et qui forme, avec lui et Scarlatti, le trio des plus féconds polygraphes. Il fut à la fois compositeur, chanteur, comédien, claveciniste, écrivain, etc. de plus, jurisconsulte et diplomate. Il jouait le violoncelle, le violon, la flûte, le hautbois; il savait six ou huit langues; il était bon danseur, remarquable cavalier et un peu bretteur. Dès sa jeunesse, il fut un des meilleurs acteurs du premier théâtre construit à Hambourg et où déjà, en 1678, on avait représenté le premier opéra allemand, *Adam et Ève.* Puis il composa lui-même une pièce lyrique dont il dirigea l'exécution, tout en chantant le rôle principal. Après huit années de succès, il quitta le théâtre, étudia le droit et devint secrétaire de l'ambassadeur anglais, à Hambourg. En 1703, il connut Haendel,

à l'orgue de Marie-Magdeleine, et leurs relations qui devinrent intimes, eurent une égale influence sur tous deux.

Pendant quarante ans, Mattheson exerça de hautes fonctions diplomatiques, mais sans cesser de s'occuper de musique, et, en 1715, il fut nommé maître de chapelle, chanoine et directeur de musique au *Dôme* de Hambourg. Devenu un peu sourd, il dut résigner ce dernier emploi, mais il se consola en fondant une grande Société musicale patriotique. Il composa vingt-quatre Oratorios et Cantates, et il écrivit quatre-vingt huit ouvrages, tant sur l'histoire et la morale que sur la musique. Il laissa, par testament, quarante-quatre mille marks d'argent pour la construction de l'orgue de l'église Saint-Michel, à Hambourg. Cet orgue, terminé en 1768, c'est-à-dire quatre ans après sa mort, portait à son fronton l'effigie du donateur.

Les travaux de Mattheson ne furent certainement pas stériles; mais il avait conçu un projet, dont l'exécution aurait eu pour résultat le bouleversement total de la solmisation, et il est heureux que le temps et les moyens lui aient manqué pour l'accomplir. Il inventa un système d'écriture chiffrée, à l'usage de la diplomatie, qui put rendre quelques services plus réels.

Comme il aimait à ferrailler, il portait sous ses vêtements une excellente épée pour se défendre en cas de

besoin, et il la tira un jour, paraît-il, contre Haendel, qu'il manqua heureusement, parce que la lame se brisa sur une espèce de cotte de mailles que portait ce dernier. Cela indiquerait une certaine méfiance entre deux amis si étroitement unis.

HASSE

Jean Adolphe Hasse naquit en 1699, près d'Hambourg, dans une petite ville où son père était organiste. Après avoir reçu de lui les premières leçons, il saisit toutes les occasions d'en prendre des différents maîtres qui se trouvaient à sa portée. En 1724, son talent de pianiste et de chanteur lui avait valu déjà un poste distingué près du duc de Brunswick, et il avait fait représenter un premier opéra, lorsque jugeant que cependant il lui restait beaucoup à apprendre, il partit pour l'Italie, et se rendit d'abord à Naples, auprès de Porpora. Là, il profita encore des avantages que lui procurèrent sa voix divine et sa brillante exécution de claveciniste. Scarlatti, Leo, Pergolèse, ne lui marchandèrent pas leurs leçons. Le public partagea leur sympathie pour le jeune artiste, que l'on n'appela bientôt plus que le *cher Saxon* (caro Sassone). Tous les théâtres de l'Italie se l'arrachèrent. Enfin, grâce à des circonstances romanes-

ques. Venise eut l'honneur de le fixer quelque temps, mais Dresde en réclamait sa part, et, pendant plusieurs années, il dut se partager entre ces deux villes.

Des épreuves intimes traversèrent une existence si brillante (1); cependant on peut juger, d'après le nombre des opéras de Hasse, que sa fécondité musicale n'en fut pas interrompue.

En 1740, Frédéric-le-Grand, que les chances de la guerre avaient appelé à Dresde, voulut entendre un des opéras de Hasse, et en fut si charmé qu'il combla le jeune compositeur de présents. En 1755, Hasse perdit sa belle voix, et, en 1760, ses manuscrits furent brûlés pendant le bombardement de Dresde. A la suite de ces malheurs, il retourna se fixer à Venise, où il mourut en 1783. Le nombre de ses compositions était si considérable que lui-même les oubliait au point de ne pas les reconnaître quand il avait l'occasion de les entendre. Citons, parmi ses opéras, *Didon*, *Sémiramis*, *Démétrius*, et, dans sa musique religieuse, un *Te Deum*, un *Miserere*, un *Requiem*, un *Regina Cœli*, etc.

(1) Hasse avait épousé une célèbre cantatrice, la Faustina Bordoni, élève de Marcello.

FRÉDÉRIC II, GRAUN, EMMANUEL BACH, ETC.

Au nom de Frédéric II, que nous venons de prononcer, se rattachent ceux de plusieurs artistes remarquables, dont il utilisa les talents.

On sait que ce prince adorait la musique, pour laquelle il était assez bien doué. Il la cultiva dès l'enfance, mais longtemps à l'insu de son père, qui la lui avait interdite, sans autre motif probablement que de lui imposer une privation pénible. Le clavecin, et la flûte surtout, furent les instruments que cultiva le jeune prince, et lorsque, devenu plus libre, il put leur consacrer plus de temps, il les posséda suffisamment pour faire sa partie dans un ensemble. Son plus grand plaisir alors fut de réunir de bons artistes, pour faire de la musique, et ce furent presque toujours Graun, Emmanuel Bach, les Benda, et Quantz, son professeur de flûte; en outre Naumann, que nous retrouverons plus loin.

Gottlob Graun, (1701-1759), maître de chapelle à Berlin, était violoniste distingué; son frère cadet, Ch. Henri Graun, fut un compositeur et un chanteur hors ligne. Fils d'un pauvre petit employé, il fut élevé à Dresde, à l'école gratuite; mais sa belle voix, qui devint ténor sympathique après avoir été soprano

éclatant, lui valut une place de chantre à l'église. Il put faire de sérieuses études musicales, et son bon goût aidant, il se perfectionna dans l'art de la composition en même temps que dans celui du chant. En 1720, il devint chanteur de la cour à Brunswick et y resta jusqu'en 1735, composant des opéras, dans lesquels il chantait toujours le premier rôle. Frédéric II, ayant eu l'occasion de l'y entendre lorsqu'il était encore prince royal, s'empressa, lorsqu'il fut parvenu au trône, de l'appeler à Berlin, pour former et diriger un théâtre italien, et être Maître de la Chapelle Royale. D'après les clauses de son contrat, il était tenu de fournir un opéra chaque année, et il en donna vingt-huit, sans compter les cantates obligées pour les fêtes de la cour, et les morceaux de concerts. Il lui fallait en outre diriger les répétitions et les chœurs de l'Opéra, et enfin charmer le monarque par son beau talent vocal. Ce labeur incessant ne se termina qu'avec sa vie, en 1759. Son œuvre la plus célèbre est son Oratorio sur la Passion : *La Mort de Jésus*.

Emmanuel Bach, l'un des onze fils de Jean-Sébastien, destinés tous, malgré leurs heureuses dispositions pour la musique, à des professions non artistiques, ne put cependant faillir à sa vocation. Quoique poursuivant l'étude du droit, selon la volonté de son

père, il trouvait assez d'occasions de produire son remarquable talent. Il eut l'honneur d'être choisi comme accompagnateur du prince royal de Prusse. Mais quand vint la guerre de Sept ans, Frédéric II négligea l'art et les artistes, et, par conséquent, Emmanuel dut chercher ailleurs de l'emploi. Grâce à ses belles relations, il sortit toujours d'embarras, et c'est de cette époque que datent et son séjour dans d'illustres familles princières, et sa liaison intime avec le poète Klopstock.

Emmanuel Bach, le plus élégant des pianistes de son temps, a écrit un essai sur *l'art de toucher le piano*; c'est dans cet ouvrage que Mozart, Clementi, Cramer, Hummel, Field, etc, ont puisé leurs premiers principes.

Emmanuel Bach a composé plusieurs remarquables Oratorios : *Les Israélites dans le désert*, *l'Hymne du matin à la création du Monde*, *la Résurrection*, *l'Ascension*, etc.

Benda le père, qui fit souche de violonistes, exerçait le métier de tisserand, dans un village de Bohême où il était né. Ses quatre fils eurent, comme lui, des dispositions musicales naturelles, et tous devinrent artistes distingués. Deux d'entre eux furent choisis par Frédéric II, comme premier et second violons. Georges Benda, l'un des deux élus, fut du nombre des compositeurs favoris de l'Allemagne à cette époque.

Quant au flûtiste hanovrien QUANTZ, maître et ami de Frédéric-le-Grand, il mourut à Postdam, en 1773. Son royal élève, fidèle à sa mémoire, aimait à répéter souvent quelques-uns de ses *trois cents Concertos* et de ses *deux cents Solos.*

FRÉDÉRIC II était lui-même un compositeur fécond. L'histoire rapporte que son exécution, assez satisfaisante quant au son, péchait un peu à l'égard de la mesure; mais le talent de ses accompagnateurs devait dissimuler ses fautes légères et sauver les situations difficiles. Ces passe-temps artistiques étaient si nécessaires au bonheur du roi, que lorsque la vieillesse vint les lui interdire, il en éprouva un chagrin profond et souvent ses yeux se mouillèrent de larmes en contemplant des instruments chéris, devenus muets pour toujours.

FUX, MARPURG, ALBRECHTSBERGER.

Il est un vieux théoricien que je n'ai pas oublié, mais que j'ai voulu réunir à deux savants dignes de lui ; c'est Jean-Joseph Fux, né en 1660, qui fut grand-maître de chapelle à Vienne, sous les empereurs Léopold, Joseph, et Charles VI.

Fux, mort en 1741, appartient autant au dix-huitième siècle qu'au dix-septième, et j'ai pu, sans ana-

chronisme, le placer avec ses pairs. Il est l'auteur d'un *Gradus ad Parnassum*, que l'empereur Charles VI fit traduire en plusieurs langues et imprimer à ses frais. Il a composé de la musique religieuse et plusieurs opéras. L'un d'eux fut exécuté à Vienne, en 1723, à l'occasion des fêtes du couronnement de Charles VI. Les choristes étaient au nombre de cent, et les musiciens de l'orchestre, parmi lesquels se trouvait le célèbre Graun, n'étaient pas moins de deux cents. L'Empereur fit transporter le maître, déjà vieux, dans une litière, de Vienne à Prague, et Fux dirigea lui-même son opéra, *Force et Constance*.

Les œuvres de ce compositeur, presque trop savantes, manquaient de cette légèreté et de cette grâce sous lesquelles on aime à voir la science se dissimuler. Du reste le vieux Fux devait être aussi intraitable de caractère que rigide en matière de contrepoint. Sans essayer de rapporter toutes les réponses assez brutales que l'on lui attribue et qui n'ont tout leur sel que dans le dialecte viennois, nous citerons seulement celle qu'il fit à Mattheson, qui l'engageait, en plaisantant, à publier l'histoire de sa vie: « Je ne saurais, dit-il, sans blesser la modestie, dire tout le bien que je pense de moi. »

Fux avait inventé un certain procédé de *substitution* pour l'emploi des dissonances ; ce n'est qu'en

étudiant son œuvre didactique que l'on pourra se rendre compte de ce système.

Le Berlinois Marpurg (1718-1795) fut homme de lettres et conseiller d'Etat, et ses ouvrages de littérature musicale sont réputés parmi les plus forts et les plus remarquables. Son *Traité de Fugue*, son *Histoire des Origines de la Musique*, son *Manuel de basse chiffrée*, son *Histoire de l'Orgue* (manuscrite et inachevée), témoignent d'une science profonde. Son œuvre musicale proprement dite a eu moins de valeur.

Georges Albrechtsberger, né en 1729, aux environs de Vienne, fut un des premiers organistes, et des plus savants harmonistes de son temps. Mozart et Haydn furent ses amis, et Beethoven fut son élève. Il a écrit plusieurs Oratorios, beaucoup de Préludes et Fugues, etc. Ses ouvrages théoriques ont été traduits en plusieurs langues et se trouvent dans toutes les bibliothèques musicales.

Albrechtsberger mourut en 1809, et ses cendres reposent dans le cimetière où dut être inhumé Mozart.

HAYDN

Joseph Haydn naquit en 1732, au village de Rohrau, sur la lisière de la Hongrie et de l'Autriche. Son père, pauvre charron, jouait de la harpe, et tirait de ce ta-

lent un petit produit, en rendant des services à sa paroisse et aux fêtes de son village; la mère chantait assez bien, et l'on peut dire que Joseph Haydn fut, ainsi que son frère Michel, bercé par la musique. A cinq ans, il essayait déjà de faire sa partie dans les concerts de famille. L'instituteur de Haimbourg, petite ville voisine, offrit de se charger de l'enfant. Il le prit avec lui, et lui enseigna le chant et le violon, en même temps que la lecture et l'écriture. Deux ans plus tard Reuter, maître de la chapelle Impériale, étant venu visiter l'instituteur de Haimbourg, celui-ci lui vanta son jeune élève, et Reuter emmena l'enfant à Vienne, pensant que ce serait une bonne recrue pour le chœur de Saint-Stéphane. A l'âge de seize ans, Haydn perdit sa voix de soprano et sa place, et c'est alors que commencèrent pour lui les plus dures épreuves. Logeant au dernier étage, dans une petite chambre sans feu et presque sans lumière, manquant même parfois de pain, il dut se faire musicien ambulant pour gagner sa vie. Bientôt cependant il parvint à se faire admettre dans un orchestre et à donner quelques leçons, tout en poursuivant ses études pour la composition. Le temps n'était plus où, enfant de dix ans, les pages les plus noires lui avaient paru les plus belles. Son petit piano vermoulu ne résonnait sous ses doigts que pour interpréter les œuvres des plus grands maîtres, et parmi ceux-ci son favori était

Emmanuel Bach, fils du grand Jean-Sébastien. Enfin il eut le bonheur d'entrer en relations avec une demoiselle Martinez, quivivait près de Métastase, et cette personne lui fit faire la connaissance du poète et celle de Porpora, qui le prit à son service. Porpora n'eut pas peut-être une grande influence sur Haydn, que la mauvaise chance ne tarda pas à poursuivre de nouveau. Mlle Martinez quitta Vienne, et le pauvre Joseph retomba dans le dernier dénûment. C'est en ces circonstances qu'il se lia avec la famille de la femme qu'il devait épouser plus tard, et qui jeta sur sa vie une ombre de tristesse et d'amertume. A dix-huit ans, il composa son premier quatuor, qui eut du succès, mais qui fut critiqué par les théoriciens. Haydn n'en persévéra pas moins dans la voie où il s'était engagé, et bientôt il commença à être mieux apprécié. De grands seigneurs le prirent sous leur protection et le mirent à l'abri de la gêne.

Choisi pour diriger la Chapelle du Prince Esterhazy, il put faire exécuter non seulement des quatuors, mais aussi des Symphonies et des Oratorios. En 1785, Haydn composa l'Oratorio des *Sept Paroles*. En 1797, il perdit cette brillante Chapelle pour laquelle il avait travaillé pendant trente ans. Il fit alors plusieurs voyages à Londres, où l'attiraient toujours d'avantageuses propositions. C'est à Londres qu'on lui confia le poème

de *La Création,* qui avait été écrit pour Haendel. Cet Oratorio produisit une sensation immense en Angleterre, en Allemagne et en France, où Haydn fut nommé membre de l'Institut (1801).

Les Académies d'Amsterdam, de Stockholm, de Pétersbourg, voulurent aussi le compter au nombre de leurs élus. L'Oratorio des *Saisons* parut dans cette même année. Haydn avait alors soixante-cinq ans. Son génie, au lieu d'avoir rien perdu de sa grâce et de son ardeur juvéniles, se montra supérieur à lui-même dans cet ouvrage, que l'on accueillit avec le plus vif enthousiasme. Cependant *la Création* a bien plus de grandeur. On raconte qu'à Vienne, en 1809, c'est-à-dire peu de temps avant sa mort, Haydn fut invité, par une Société chorale, à honorer de sa présence l'exécution de son œuvre magistrale. Au moment de cette phrase splendide : *Et la lumière fut!* l'émotion du public se manifesta par des cris, et le vénérable compositeur lui-même, suffoqué par les larmes, se levant spontanément, malgré sa faiblesse, s'écria en montrant le ciel : « C'est de là-haut qu'est venue toute cette inspiration ! » Puis il retomba épuisé.

Il eût été beau, sans doute, pour le vieux maître, de finir à ce moment solennel, mais une grande douleur était réservée à son âme de patriote. Le 10 mai 1809, le canon de l'armée française victorieuse reten-

tissait non loin de sa demeure, et c'est le cœur navré que l'illustre vieillard s'éteignit, vingt jours après.

La dernière phrase musicale qu'il écrivit, adieu de quatre mesures, adressé à ses amis, a été considérée par quelques musiciens comme la *proposition* d'un canon; mais les biographes allemands ne faisant pas mention de cette particularité, elle peut être regardée comme sans importance.

L'œuvre de Haydn est si considérable, tant en morceaux de piano qu'en musique d'ensemble, qu'il faut renoncer à en faire la nomenclature. Ses admirables symphonies, si parfaitement exécutées au Conservatoire, sont toujours entendues avec le plus vif plaisir.

C'est en étudiant les œuvres d'Haydn que se sont formés tous les grands compositeurs qui lui ont succédé. Michel Haydn, son frère, né en 1737, fut excellent organiste et savant professeur. Il a composé beaucoup de musique religieuse, dont on cite particulièrement un remarquable *Te Deum*.

HILLER.

Jean-Adam Hiller, né en 1726, dans un village de Saxe, où son père était maître d'école, ne parvint que fort tard à se faire la position honorable à laquelle

ses talents lui donnaient droit, et c'est sa pauvreté qui y mit longtemps obstacle. Il avait à peine six ans lorsque mourut son père, dont le successeur lui enseigna la musique élémentaire. Puis on l'envoya au Gymnase de Gorlitz ; mais l'Université n'étant pas à la portée de ses moyens, il se dirigea ensuite vers Dresde, où il obtint d'entrer dans une école gratuite. Il y étudia les langues, y prit goût à la poésie nationale, et, en fait de musique, s'inspira surtout de Hasse et de Graun. Ainsi préparé, il alla, en 1751, à l'Université de Leipzig, où il connut quelques-uns des hommes destinés à s'illustrer dans les lettres, notamment le poète Gellert, et lorsqu'il commença à composer, c'est Gellert qui lui fournit les poèmes de ses premières mélodies.

Mais la guerre de Sept ans vint interrompre les succès du pauvre artiste, qui dut, pour vivre, entreprendre quelques traductions. Après la guerre, seulement, on recommença à respirer et à faire de la musique. Des concerts hebdomadaires furent organisés à Leipzig, et leur direction fut confiée à Hiller. Ce ne fut pas une petite affaire, car, non-seulement il dut réunir des choristes, mais encore former des solistes, et pour dire à quel point il réussit, il suffit de nommer ses plus fameuses élèves, la Schrœter et Gertrude Mara.

Un pareil succès était assez remarquable pour attirer

l'attention des amateurs, et Hiller fut demandé à Mittau, par le duc de Courlande, pour organiser sa Chapelle. Il s'y rendit et y fut traité très honorablement, mais la Courlande étant devenue peu après province russe, il perdit l'emploi de maître de Chapelle dont il était devenu titulaire, et il lui fallut recommencer à aller de ville en ville donner des concerts, jusqu'à ce qu'il pût obtenir, à Leipzig, une place devenue vacante dans une école.

C'est là qu'il écrivit ses *Cent Psaumes* et quelques autres morceaux religieux. Les œuvres d'Haydn et de Mozart, dont il s'enthousiasma alors, modifièrent ses tendances vers celles de Hasse et de Graun.

Hiller s'éteignit en 1804, après cinq années d'affaiblissement progressif. Cet artiste, aussi vénérable par la droiture et l'élévation de son âme que par sa haute science, avait rendu, comme professeur, les services les plus importants. La Maîtrise, à ses yeux, était un pontificat; aussi était-il adoré de ses élèves, qui trouvaient en lui le père et l'ami le plus affectueux, en même temps que le pédagogue le plus prodigieusement instruit.

L'œuvre de Hiller a été considérable, tant en musique profane qu'en musique religieuse. Ses mélodies courent encore les rues. Il a composé une quantité d'*opérettes*, qui ont eu en Alllemage un succès de popula-

rité, mais qui, justement à cause de leur cachet tout national, n'auraient pu que perdre à franchir les frontières.

NAUMANN, STADLER.

Gottlieb Naumann, né en 1741 aux environs de Dresde, fut un des accompagnateurs de Frédéric II, et ce ne fut pas sans doute le plus indulgent, car nulle puissance humaine n'aurait pu empêcher ce musicien *à tous crins* d'exprimer sa critique, et rien n'était plus ordinaire, paraît-il, que de l'entendre reprendre, en termes moins respectueux que vifs, les fautes de son royal élève.

Enfant d'un pauvre paysan, Naumann étant entré un jour dans l'église catholique de Dresde, au moment où l'on y chantait une messe de Palestrina, fut comme transfiguré par la révélation de l'art musical. Malgré la défense de ses parents, il retourna chaque jour de fête aux offices, et son penchant ne fit que s'y développer.

Quoique contraint à entrer en apprentissage che un serrurier, dont il gardait quelquefois les bestiaux, il utilisa ses soirées à étudier le clavecin. Lorsqu'il eut quinze ans, un chapelain suédois le prit à son service et l'emmena en Italie, et ce n'est qu'après

avoir souffert quelque temps dans cette condition qn'il eut la bonne chance de connaître Tartini, qui fit de lui non son serviteur, mais son élève. Plus tard, un autre hasard l'ayant conduit à Bologne, il y reçut les leçons de Hasse et du Père Martini. Son premier opéra fut représenté à Venise, et, en 1765, il retournait à Dresde, en qualité de compositeur de la Cour Électorale. Plus tard encore, après de nouveaux voyages, il fut demandé à Berlin par le roi de Prusse, et il y fit de fréquentes visites, quoique Dresde ne cessât pas d'être sa résidence habituelle. Il y mourut en 1801.

L'opéra le plus connu de Naumann est *Cora*, que l'on mettait au rang des œuvres de Gluck et de Piccini.

L'abbé Max Stadler, né en 1748, c'est-à-dire un an avant l'abbé Vogler, était le fils d'un boulanger, qui put lui donner lui-même les premières leçons de musique. Après avoir été enfant de chœur dans une abbaye, il alla à Vienne et s'y consacra à la théologie. A vingt-quatre ans il retourna à Melk, sa ville natale, pour y exercer l'état ecclésiastique, et devint plus tard chanoine et conseiller du Consistoire. Il vécut dans l'intimité de Mozart, d'Haydn, et d'Albrechtsberger et de tout ce qu'il y avait alors d'hommes remarquables à Vienne, où il mourut en 1833.

L'œuvre de Stadler, qui comprend une quantité de

morceaux religieux et de musique de chambre, est très estimée en Allemagne, Il fut organiste et contrepointiste excellent. Il rassembla, avec le soin le plus minutieux, tous les documents nécessaires pour écrire une histoire universelle de la musique, et transcrivit, en notation usuelle, d'anciens manuscrits flamands très curieux. De plus, c'est Stadler qui rompit des lances pour établir l'authenticité du *Requiem de Mozart*, que contestait Gottfried Weber.

L'ABBÉ VOGLER

« Un jour, dit le docteur Gall, je reçus à Vienne la
» visite d'un ecclésiastique inconnu, qui venait me
» prier de lui donner quelques éclaircissements sur la
» phrénologie. Je lui développai mon système, et mis
» sous ses yeux diverses études sur plâtre. Lorsque
» nous en vînmes à parler de la bosse des voyages, je
» remarquai qu'il l'avait très prononcée, et je le lui
» dis. — C'est exact, me répondit-il. Puis, je lui dé-
» couvris la bosse des nombres ; cela fit bondir mon
» homme, qui m'assura qu'il était en effet très fort
» mathématicien. Enfin, quand j'eus constaté sur son
» front la bosse de la théorie musicale, il se jeta dans
» mes bras en s'écriant : — Je suis l'abbé Vogler ! »

Impossible de rien trouver de mieux que ces lignes

pour faire entrer en scène un personnage aussi original. Ajoutons-y quelques traits pour achever de le peindre.

« VOGLER était, à tous les points de vue, une per-
» sonnalité des plus bizarres. Ardent, profond, cher-
» cheur infatigable, il n'était exempt ni de caprice ni
» de pédanterie. Ses singularités lui donnaient un
» air de charlatanisme qui prêtait à la critique. Il
» avait la prétention de raconter ses voyages en mu-
» sique, et il vous jouait sur l'orgue un orage, un
» tremblement de terre, un naufrage, voire même le
» *simoun* ou l'écroulement des murailles de Jéricho. »

Fils d'un luthier de Würtzbourg, Vogler, né en 1749, fut élève du Père Martini à Bologne, et du franciscain Valotti à Padoue. Il devint grand théoricien, grand pianiste, et plus grand organiste, et acquit une célébrité européenne. En 1776, il ouvrit à Mannheim une école théorique, puis il fut directeur de musique à Stockholm, et fit plus tard, à Prague, des conférences publiques sur l'esthétique. Il avait, sur l'harmonie, des idées larges et toutes nouvelles, que ses disciples, Winter, Weber et Meyerbeer, ont brillamment exploitées. Son œuvre, à lui, comprenait de tout, et en quantité, car il écrivit sur la physiologie des tons, sur l'acoustique, sur l'harmonie, sur la facture des orgues, etc. etc. ce qui ne l'empêcha pas de composer

messes, motets, ouvertures et marches, trios, sonates, etc., etc.

Ce célèbre musicien mourut en 1814, à Darmstadt, où il était maître de chapelle, et où il jouissait d'une très haute position et d'une égale renommée.

L'abbé Vogler fut l'inventeur d'un orgue portatif (*orchestrion*), instrument de forme cubique dont les sons avaient la variété et la puissance de l'orchestre le plus complet. C'est à Amsterdam, en 1789, qu'il le fit entendre pour la première fois.

WINTER

Ainsi que nous venons de le dire, Pierre de Winter fut un des élèves les plus remarquables de l'abbé Vogler. Né à Mannheim en 1754, il occupait déjà, à l'âge de dix ans, un pupitre de violoniste à l'orchestre du grand théâtre de cette ville, et il ne tarda pas à devenir un exécutant de premier ordre. L'abbé Vogler l'initia aux arcanes du contrepoint, et chercha à le pénétrer de ses principes, mais ce n'est que beaucoup plus tard que Winter parvint à se les assimiler et à en tirer parti. Son œuvre cependant se ressentit toujours des bizarreries du premier enseignement reçu, et, dans sa musique religieuse surtout, on eut à regretter l'absence de cette perfection qui résulte des études

sérieuses et suivies. Winter n'en parvint pas moins aux honneurs et à la gloire artistique. Ses premiers ouvrages parurent en 1778, à Munich, où il avait amené une troupe française dont la direction lui avait été confiée à Mannheim en 1776. Ses relations avec d'autres compositeurs modifièrent ses idées et favorisèrent l'éclosion de ses belles facultés. En 1880, parut son opéra, *Hélène et Pâris*, où se trouvait un *air* avec instruments concertants, qui eut un grand succès dans toute l'Allemagne. Cependant, à Vienne, Salieri refusa d'approuver un genre qui donnait à l'instrumentation le rôle prépondérant que doit remplir le chant, et Winter, docile aux avis de ce patriarche de la mélodie, consacra désormais tous ses soins à faire ressortir et briller les voix. Il composa alors un beau Psaume, qui lui valut la place de maître de Chapelle, laissée vacante par le départ de Vogler pour la Suède ; puis, lorsque ses loisirs lui permirent de visiter l'Italie, il alla y étudier l'art du chant, et en revint avec un talent complètement transformé. C'est de cette époque que datent ses plus brillants succès (1795). Un opéra écrit en collaboration avec le poète Huber, *le Sacrifice interrompu*, fit le tour de l'Europe. En 1805, on représenta à Londres et à Paris *Tamerlan*, que Winter alla diriger dans ces deux capitales. En 1814, il rentra dans son pays, où son

retour fut solennellement fêté, et où on lui accorda des lettres de noblesse. En 1816, il voyagea une dernière fois pour aller faire entendre à Milan une célèbre chanteuse, son élève ; puis, il revint à Munich, qu'il ne quitta plus désormais, et s'il continua jusqu'à sa mort (1825) à exercer l'emploi de maître de Chapelle à l'église, il dit dès lors au théâtre un adieu définitif.

La grande supériorité de Winter consistait dans l'originalité et la hardiesse des innovations instrumentales. Il introduisit ou rétablit dans l'orchestre bon nombre d'instruments dont l'usage avait été abandonné. C'est ce que plus tard fit aussi Spontini. Enrichir l'orchestre c'est multiplier les moyens d'expression, et l'on ne saurait qu'applaudir aux efforts tentés en ce genre.

L'œuvre de Winter, qui se composait d'un grand nombre d'opéras, d'oratorios, de cantates, etc., comprenait aussi de la musique de chambre, et une remarquable *École de chant.*

REICHARDT, KNECHT, TURK.

Le dernier tiers du XVIIIe siècle a vu naître une quantité d'artistes allemands que nous retrouverons au XIXe. Plaçons ici seulement Knecht, né en 1752, et

Türk, né en 1756, c'est-à-dire la même année que Mozart, sur le grand nom duquel nous ferons un temps d'arrêt.

Né à Kœnigsberg, en 1752, Jean Reichardt, écrivain et compositeur, fut encore un des musiciens que distingua Frédéric-le-Grand, et, en 1775, il fut nommé, par ce roi, maître de Chapelle, en remplacement de Graun. Puis, sous le règne suivant il obtint la direction de l'orchestre de l'Opéra de Berlin, et en fit l'un des plus remarquables de l'Allemagne. en 1702, il vint à Paris, où il écrivit un recueil de *Lettres confidentielles*, dont la publication le fit expulser. En 1794 il fonda, à Hambourg, un journal intitulé *France (Frankreich)*, mais cette feuille, probablement peu favorable à notre nation, n'eut qu'une courte existence. En 1797, on représenta à Berlin un opéra de Reichardt. C'est vers la même époque qu'il commença à mettre en musique des saynètes lyriques de Gœthe, et cette collaboration avec le célèbre écrivain fut pour lui une source de succès.

En 1802, Reichardt visita Paris pour la seconde fois; il y obtint une audience du Premier Consul, et, de retour dans son pays, il publia un opuscule intitulé *Napoléon Bonaparte et le Peuple français*. Comme on le voit, Reichardt nous fit souvent l'honneur de s'occuper de nous. Il mourut en 1814, avant la chute définitive du régime impérial.

Cet homme d'esprit fut, comme la plupart des critiques, un producteur assez froid. C'est qu'à force d éplucher les œuvres d'autrui, il arrive souvent qu'on détruit en soi-même cette faculté primesautière sans laquelle on ne saurait créer rien de viable. Du reste, si c'est en cela que consiste le châtiment des frondeurs sans pitié, convenons qu'il est bien suffisant.

Knecht (1752–1817), maître de chapelle à Stuttgard, est considéré comme l'un des plus grands théoriciens d'Allemagne. Aussi bon pianiste que violoniste, il excella surtout dans l'art de l'organiste. Ses morceaux d'orgue sont de parfaits modèles à suivre, parce qu'ils sont tout à fait composés dans le style que comporte ce magistral instrument. Il a écrit, en outre, des *Lettres sur l'harmonie*, un *Alphabet théorique*, une *Méthode de piano*, un *Catéchisme musical*, etc., etc.

Turk (1756-1813), directeur de musique à Halle, a été aussi très remarquable théoricien, et professeur d'orgue. Son ouvrage sur la *Basse chiffrée* est un de ceux dont on aura toujours intérêt à faire usage. Il a écrit sur *les Devoirs de l'organiste*, sur le *Tempérament des claviers* etc., etc.

MOZART

On ne peut pas dire d'Amédée Wolfgang Mozart né à Salzbourg en 1756, qu'il étudia la musique, car

il paraît l'avoir connue dès le berceau. A l'âge de trois ans, il cherchait, de ses petits doigts, à accompagner, par des intervalles justes, les exercices de clavecin de sa sœur aînée. Un an plus tard, il pouvait rendre sa pensée sur le violon et sur le clavier, et il apprenait en quelques minutes les petits menuets qu'on lui enseignait. Lorsqu'il eut sept ans, son père, Léopold Mozart, maître de Chapelle de l'archevêque de Salzbourg, le jugea assez remarquable pour être produit à Munich et à Vienne. Il y fut en effet très admiré, ainsi que sa sœur, et l'année suivante, dans un voyage à Paris et à Londres, le jeune Wolfgang fit entendre ses premières sonates pour le piano, et fut grandement fêté , particulièrement à la cour de Louis XV. Il avait dix ans lorsque sa famille le ramena à Salzbourg, après avoir fait une tournée en Hollande, et dès son retour, il se mit à travailler assidûment la composition. En 1767, on le conduisit de nouveau à Vienne pour le présenter à l'empereur Joseph II, et il y écrivit son premier opéra, *la Finta Semplice*, que les musiciens de l'orchestre, humiliés de se voir dirigés par un enfant, refusèrent d'exécuter. Néanmoins, ils ne purent empêcher Mozart d'être nommé, à treize ans, *Maître de concert*, et c'est alors qu'il entreprit, avec sa famille, un voyage en Italie, où il fut reçu avec enthousiasme. A Bologne, il excita l'étonnement du père Martini, en improvisant une fugue

sur un thème donné; mais l'admiration des artistes ne connut plus de bornes, lorsque, pendant son séjour à Rome, Wolfgang Amédée exécuta de mémoire le *Miserere d'Allegri*, qu'il n'avait pu entendre qu'une seule fois à la Chapelle Sixtine. C'est à cette occasion que le Pape le nomma chevalier de l'Éperon-d'Or. A Naples, Mozart fut obligé d'ôter une fois un anneau qu'il portait à la main gauche, pour prouver aux élèves du Conservatoire que nulle vertu magique n'était renfermée dans cet anneau, auquel ils attribuaient les tours de force de son exécution. En 1770, il alla composer à Milan l'opéra de *Mithridate*. A Vienne, il fut nommé *Chevalier Philharmonique*, et enfin, en 1771, il s'en revint encore à son cher Salzbourg, avec une moisson de lauriers. Il y écrivit une grande sérénade, *le Songe de Scipion*, et un opéra, la *Finta Giardiniera;* en outre, quelques morceaux religieux, et c'est dans ces œuvres que son génie commença à se développer sérieusement. Il fit un nouveau voyage à Paris, et y composa la sérénade, *le Roi Pasteur*, ainsi qu'une grande symphonie pour le concert spirituel. En 1780, il écrivit pour Munich l'opéra d'*Idoménée*, qui eut un grand retentissement, mais qui ne put se soutenir au théâtre parce qu'il manquait d'effet dramatique. En 1781, il se rendit à Vienne, où il professa pendant quelque temps et où il fut nommé compositeur de la cour impériale. C'est à cette époque que Mozart

conçut un vif attachement pour Constance Weber, qu'il avait connue d'abord à Paris, qu'il épousa plus tard, et dont la sœur, chanteuse célèbre, avait une voix de soprano très élevée. C'est pour cette belle-sœur, appelée Mme Lange, que fut écrit le rôle si difficile de la *Reine de la Nuit* dans *la Flûte enchantée.* Sous l'influence des plus tendres sentiments, le génie de Mozart atteignit son expression complète. Les deux sœurs vinrent avec leur mère le rejoindre à Vienne, où la Lange interpréta son opéra, *la Révolte au Sérail,* et dès lors, le jeune compositeur se trouva lancé dans la société des grands, mais avec des moyens pécuniaires très insuffisants. Pourtant, lorsque, en 1788, le roi de Prusse, Frédéric Guillaume II, lui fit offrir une riche position près de sa personne, Mozart refusa, ne pouvant se résoudre à « abandonner son bon empereur Joseph II », lequel récompensa ce dévouement et cette fidélité par des louanges, un titre et des appointements fort maigres. En 1785, Mozart composa l'Oratorio *David Pénitent* et *les Noces de Figaro.* On trouva d'abord la musique de cet opéra trop sérieuse, et on lui préféra *Lilla* ou *Cosa rara,* de Vincent Martin, dit l'Espagnol [1]; tout ce qui a survécu de *Cosa rara,* c'est le fragment qu'en a cité Mozart lui-

[1] Vincent Martin, dit l'Espagnol, né à Valence en 1754, et mort à Pétersbourg en 1810, fut conseiller d'État et maître de chapelle de l'empereur de Russie.

même pendant le souper de *Don Juan.* Ce dernier opéra, son chef-d'œuvre, parut au mois d'octobre 1787, et eut à Prague un immense succès. A Vienne, cependant, on ne sut d'abord lequel préférer, ou de *Don Juan* ou de *l'Assur* de Salieri, et c'est cette rivalité peut-être qui fit naître dans l'esprit de Mozart la crainte insensée d'avoir été victime des tentatives de Salieri contre ses jours. En 1790, Mozart, que la mort menaçait déjà, écrivit, pour l'Opéra italien, *Cosi fan tutte;* enfin, en 1791, il composa, avec uneprécipitation fébrile, des cantates, des symphonies, *la Flûte enchantée, Titus* et le *Requiem.* Cette dernière œuvre, qui ne fut terminée que peu de jours avant la mort de Mozart, et fut, selon ses prévisions, exécutée à ses funérailles, lui avait été commandée, paraît-il, lors de son dernier voyage de Prague à Vienne, par un inconnu qui revint quelques mois plus tard et paya d'avance. Aussi, une idée superstitieuse s'empara-t-elle du compositeur, et quoi que l'on fît, dans son entourage, pour le détourner de ce travail, il le reprenait chaque fois que sa maladie lui laissait quelque répit, et, dans ses derniers jours, il répandit des larmes sur cette partition fatale.

On pourrait croire qu'un splendide mausolée fut élevé au vrai *Raphaël de la musique* ; hélas, il n'en est rien ! ses funérailles eurent lieu pendant un violent orage qui mit en fuite tous les assistants, et les

fossoyeurs effarés précipitèrent à tel point leur triste besogne, qu'il leur fut impossible de désigner plus tard le coin de terre où ils avaient déposé les restes du *divin Mozart*.

Ce grand artiste, imprévoyant sous bien des rapports, laissa sa veuve dans le dénûment. M. de Nissen, second mari de Mme Mozart, a publié la collection des lettres de Mozart à sa famille. Un extrait de ce livre a été traduit en français, et c'est un ouvrage plein d'intérêt. Un fils de Mozart, né en 1791, a été maître de chapelle à Lemberg. Elève de Neukomm et d'Albrechtsberger, ce fut un homme de talent, auquel malheureusement son père avait légué le poids trop lourd d'une réputation colossale.

ÉCOLE FRANÇAISE

AU XVIIIe SIÈCLE.

RAMEAU.

Jean-Philippe Rameau, qui tient une place si importante dans l'histoire de la musique en France, naquit à Dijon, en 1683. Il fut premièrement organiste de la cathédrale de Clermont, et mérita d'être réputé au même rang que le célèbre Marchand, plus tard son

maître, émule de Couperin et organiste de la chapelle du Palais de Versailles, laquelle « était fort au-dessus » de celle de l'Opéra, et de toutes les musiques de » l'Europe », dit le duc de Saint-Simon dans ses *Mémoires* (vol. VII, chap. xxvii), et nous nous en rapporterons à son témoignage.

Ouvrons ici une parenthèse pour dire quelques mots au sujet de Jean-Louis Marchand, né à Lyon, en 1669, et mort à Paris, en 1737.

En 1717, cet artiste, qui remplissait à lui seul cinq ou six emplois d'organiste à Paris, ayant eu l'imprudence de blesser par ses procédés des personnes de la cour, fut momentanément exilé. Il se rendit à Dresde, et se fit entendre en présence du roi de Saxe, qui en fut charmé au point de lui offrir une place pour le fixer auprès de lui. Un tel succès excita l'envie des virtuoses allemands, qui résolurent d'écarter ce nouveau venu. Ils eurent alors l'idée de le faire entrer en lutte avec Jean-Sébastien Bach, qui était de passage à Dresde, et qui, tout naturellement, s'y prêta de bonne grâce. Il se présenta au jour convenu, dans la maison où devait avoir lieu cet assaut musical, mais on attendit vainement Marchand, qui avait pris l'*extra-poste*, et quitté Dresde dès le matin.

Peu de temps après, Marchand fut rappelé à Paris, et y retrouva sa position. Mais revenons à Rameau.

En 1722, Rameau publia à Paris un *Traité d'harmonie*, ouvrage d'une grande valeur; mais ses envieux lui ayant reproché de n'avoir produit, en dépit de toute cette science théorique, que quelques morceaux sans importance, il se mit bravement, à l'âge de cinquante ans, à composer pour le théâtre. Il est intéressant de lire ce qu'Adolphe Adam a écrit sur ce début de Rameau, qui paya fort cher d'abord un poème de l'abbé Pellegrin ; mais à la répétition de ce premier opéra, *Hippolyte et Aricie*, son collaborateur enthousiasmé se jeta dans ses bras, protestant qu'il ne voulait que participer à sa gloire, et il déchira, séance tenante, le contrat qui lui assurait des honoraires (1733).

L'apparition de cette œuvre, écrite en un style tout à fait neuf, et d'après des principes harmoniques jusqu'alors inconnus en France, mérite d'être signalée. Rameau fut certainement le premier théoricien qui tira des conséquences harmoniques de l'enchaînement des tierces, et en fit la base d'un système rationnel. De 1733 à 1760, il écrivit vingt-deux opéras, parmi lesquels *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, sont réputés les meilleurs.

Rameau mourut en 1764, comblé de gloire et d'honneurs. Il avait été nommé maître de chapelle de Louis XV, qui lui accorda aussi des lettres de noblesse. Son neveu, plus connu par l'esquisse spirituelle de

Diderot que par un petit nombre d'œuvres musicales médiocres, ne profita guère de tant de biens acquis.

DUNI DONI

Le Napolitain Duni (1700–1775), qui eut l'honneur d'être l'émule de Pergolèse, peut être compté au nombre des créateurs de l'opéra comique en France. Après avoir écrit plusieurs ouvrages pour les théâtres d'Italie, il vint se fixer à Paris et composa, sur des paroles françaises, une musique coulante et légère qui fut imitée. Son petit opéra intitulé *la Laitière* fut un des premiers essais en ce genre. Les théâtres de l'Allemagne adaptèrent aussi à leurs scènes deux autres de ses pièces lyriques, *le Peintre amoureux* et *l'Ecole de la jeunesse.*

Il ne faut pas confondre Duni avec Doni, savant écrivain du XVIIe siècle, qui s'occupa particulièrement de théorie musicale, et auquel on attribue la substitution de la syllabe *do* à la syllabe *ut*, adoptée par Guy d'Arezzo pour sa solmisation.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Ce célèbre écrivain (1712–1778), dont nous n'avons pas à donner ici la biographie, gagna longtemps péniblement sa vie en exerçant la profession de copiste,

Son goût naturel et ses dispositions pour la musique n'eurent pas toute la culture nécessaire pour arriver à leur complet développement; c'est ce qui fait que, tant dans ses compositions musicales que dans ses ouvrages théoriques, on trouve plus d'ingéniosité que d'exactitude scientifique. Il parvint cependant à composer un opéra comique qui eut beaucoup de succès, *le Devin du Village*. Jean-Jacques Rousseau fut grand partisan de Gluck, et son appui dans sa lutte avec Piccini.

Le Dictionnaire de Musique de Rousseau est un ouvrage curieux et intéressant à consulter. Il a écrit aussi un *Projet concernant de nouveaux signes pour écrire la musique*, des romances, un *Air de trois notes*, et quelques fragments d'un opéra intitulé *Daphnis et Chloé*.

GLUCK

Gluck, que l'on a surnommé l'Eschyle de l'opéra, naquit en 1714, dans un village du Haut-Palatinat. Il commença tout enfant ses études musicales à Prague et les continua plus tard à Milan et à Venise. C'est dans ces deux villes, ainsi qu'à Londres, que furent représentés ses premiers opéras. Il en composa, paraît-il, quarante-huit en l'espace de dix-huit ans, mais ses ouvrages les plus saillants ne devaient naître que plus tard, sous l'inspiration des sujets qui lui furent four-

nis pour notre scène, et c'est à eux seuls qu'il dut sa renommée, c'est pourquoi nous avons pu le placer ici comme l'un des plus illustres représentants de l'École française.

Déjà existait à Paris la lutte entre les amateurs de deux genres bien différents : les partisans de la musique italienne voulaient que toute expression dramatique fût sacrifiée aux ornements du chant, tandis que les partisans de l'art déclamatoire prétendaient arriver à traduire musicalement tous les sentiments de l'âme, en rejetant les fioritures superflues, Les continuateurs de Rameau n'avaient pu faire prévaloir cette opinion, dont ils étaient de trop faibles soutiens. C'est dans ces circonstances que le sexagénaire Gluck fut appelé en France par son élève, la reine Marie-Antoinette. Un homme de lettres, le Bailli du Rollet, qui avait aussi connu Gluck à Vienne, et avait pu y apprécier ses idées sur l'importance du récitatif, entreprit d'adapter pour lui, à la scène lyrique, *l'Iphigénie* de Racine. Gluck possédant assez la langue française pour en comprendre l'esprit, pensa qu'elle se prêtait mieux que la langue italienne à la justesse de l'expression musicale, et non seulement il entra tout à fait dans les vues du poète, mais il consacra une année entière à travailler sur le sujet donné, et c'est avec un opéra tout prêt à être mis en répétition qu'il arriva à Paris, en 1774. La première

représentation de cet ouvrage produisit un effet immense Chaque morceau, y compris l'ouverture, dut être répété, excitant chaque fois un enthousiasme croissant.

A cet opéra succédèrent avec le même succès, *Orphée*, en 1774; *Alceste*, en 1776; *Armide*, en 1777; *Iphigénie en Tauride*, en 1779.

Cette série de triomphes acheva d'écraser l'École italienne, et Piccini dut s'avouer vaincu.

L'opéra d'*Echo et Narcisse*, représenté en 1779, ne réussit pas aussi bien. Les beaux morceaux qu'il contient ne furent pas goûtés immédiatement. Gluck, dépité de cet échec, et arrivé d'ailleurs à un âge avancé, qui lui rendait le travail et surtout la lutte pénibles, quitta Paris et retourna se fixer à Vienne, où il mourut en 1787.

Il est juste de placer ici le nom du compositeur Vogel, que Gluck appela son fils aîné, et qui fut son imitateur.

Né en 1756, à Nuremberg, où il avait étudié sous la direction du maître de chapelle Riegel, Vogel vint à Paris en 1778, et fut tellement enthousiasmé des œuvres de Gluck, que tous ses efforts tendirent, désormais, à les égaler. Après avoir végété pendant huit ans, il parvint tout d'un coup à la célébrité, avec son opéra, *Médée ou la Toison d'or*, qui parut en 1786, et fit courir tout Paris. Malheureusement, Vogel ne put jouir longtemps de ce succès, qui ne le tira pas même de

la misère, car il mourut en 1788, pauvre et découragé.

En Allemagne, on a souvent l'occasion d'entendre les opéras de Gluck, *Armide, Orphée, Alceste,* et les deux *Iphigénie.* A Paris, malheureusement, sauf quelques reprises dont on conservera longtemps le souvenir parce qu'elles ont dû en partie leur éclat au talent supérieur des grands artistes chargés de l'interprétation, on n'a que trop rarement le plaisir d'écouter quelques fragments de cette belle musique, si noble et si expressive, à laquelle il faut avoir le temps de s'accoutumer cependant, car l'orchestration en paraîtrait pauvre dans sa simplicité, comparativement à ce que nous avons l'habitude d'entendre, si l'on ne se rendait compte de ce qu'était encore, à l'époque de Gluck, la part restreinte de l'instrumentation dans l'accompagnement des voix.

PHILIDOR, MONSIGNY.

André Danican, dont le père et le grand-père s'étaient illustrés sous le nom de Philidor, naquit à Dreux et mourut à Londres (1726-1795). Comme eux, il fut compositeur de musique, et de plus grand joueur d'échecs (1).

(1) Philidor attachait une si grande importance à sa supériorité comme joueur d'échecs, que ce serait lui faire injure de parler de lui sans mentionner qu'il gagna un jour, à Berlin, trois parties à trois fameux joueurs, et que lui seul jouait les yeux bandés.

Elève de Campra pour la composition, il est considéré avec Duni, Monsigny et Grétry, comme le fondateur de l'opéra comique en France. Ses ouvrages les plus réputés sont : *le Maréchal ferrant ; le Diable à quatre*, composé en 1756, en collaboration avec Sedaine ; *le Bûcheron ou les Trois Souhaits, le Soldat Magicien, Tom Jones, Blaise le Savetier*, etc ; enfin, *Bélisaire*, que Grétry termina, et fit représenter après la mort de Philidor. *Le Maréchal ferrant*, composé en 1761, est seul resté au répertoire.

Monsigny, né en 1729, à Fauquemberg, dans le Pas-de-Calais, contribua, avec ses contemporains, Grétry et Philidor, à régénérer l'opéra comique, et à donner le coup de grâce au genre vieilli de Rameau. Deux de ses ouvrages, *le Cadi dupé* (1760), et *On ne s'avise jamais de tout* (1761), firent une véritable révolution au Théâtre de la Foire, où ils furent représentés, et qui, à partir de cette époque, prit le nom de Théâtre Italien. *Le Déserteur*, œuvre sympathique, dont nos mères nous ont souvent redit les airs ; *Rose et Colas*, que l'on ne connaît guère moins ; *Félix ou l'Enfant trouvé*, l'un des triomphes du chanteur Elleviou ; enfin, deux grands opéras, *la Belle Arsène, Philémon et Baucis*, sont des ouvrages dont tout le monde a entendu parler.

Pour rappeler quelques-uns des airs les plus connus de Monsigny, citons, dans *le Déserteur* : « J'avais égaré



GRÉTRY

mon fuseau », rondeau d'une naïveté charmante; l'air touchant d'Alexis : « Adieu, chère Louise », et celui de Montauciel : « Je ne déserterai jamais ». Puis, dans *Rose et Colas*, la chanson de Rose : « Il était un oiseau gris », et l'air de Colas : « C'est ici que Rose respire ». La chanson populaire : « Une fille est un oiseau », est aussi tirée d'un opéra comique de Monsigny.

Ce compositeur, bien plus âgé que Grétry, lui succéda cependant, en 1813, comme membre de l'Institut, et fut décoré de la Légion d'honneur en 1816. Il mourut en 1817.

GRÉTRY

André-Ernest-Modeste Grétry naquit à Liége, en 1741, dans une famille où depuis longtemps on cultivait la musique. Son grand-père était ménétrier et tenait un cabaret où son violon attirait et retenait les chalands. A sept ans, le père d'André conduisait déjà les danses villageoises ; plus tard il devint violoniste sérieux et dirigea la Collégiale de Saint-Denis à Liége. Enfin, il épousa une de ses élèves, et c'est de ce mariage que naquit notre compositeur. Celui-ci manifesta de bonne heure des dispositions pour l'art musical, et d'une manière assez singulière. Son intérêt naissant pour le rhythme était tel, que voulant, à l'âge de quatre

ans, se rendre compte du murmure produit par le bouillonnement de l'eau dans un vase placé devant le feu, il eut la mauvaise idée de découvrir ce vase, dont la vapeur le renversa et lui fit perdre connaissance. A la suite de cet accident, sa vue demeura affaiblie pour toujours. A six ans, il entra comme enfant de chœur à la Collégiale, et y subit, ainsi que ses camarades, de très rudes traitements. A quinze ans, il reçut les leçons, plus humaines, du professeur Leclerc, et ne tarda pas à s'enthousiasmer des œuvres de Pergolèse, de Buranello, etc., et à travailler sérieusement l'art symphonique sous différents maîtres. Le vif désir d'atteindre la perfection le conduisit, en 1759, à Rome, où il étudia pendant cinq ans; puis, ses compositions commençant à le faire connaître, on lui conseilla de venir chercher fortune à Paris, où il éprouva d'abord de rebutantes difficultés. Son premier opéra, *les Mariages samnites*, y tomba, par suite d'une cabale organisée par les artistes du théâtre, et Grétry, découragé, serait reparti immédiatement, si Marmontel n'avait consenti à lui confier *le Huron*, dont la musique fut composée en six semaines, et répara l'échec éprouvé. Dès le lendemain de la première représentation, plusieurs poètes, vainement sollicités jusque-là, vinrent offrir à Grétry leur collaboration. Ses opéras se succédèrent rapidement à partir de cette époque, et, en 1799, ils atteignaient le nombre de

soixante-treize. C'est en cette année qu'il devint propriétaire de l'Ermitage de Jean-Jacques Rousseau, à Montmorency, et il y termina sa vie en 1813. Sa carrière avait été brillante ; la ville de Liége rendit des honneurs à cet illustre fils, et réclama son cœur, qu'elle n'obtint qu'après huit ans de procédure. Grétry, que l'on a surnommé le Molière de la musique, fut fait chevalier de la Légion d'honneur, par Napoléon, en 1805.

La vieillesse de Grétry, cependant, fut accablée de douleurs. Il perdit, à la Révolution, presque toute la fortune acquise, et ne parvint jamais à la refaire qu'en partie relativement minime. Puis il vit mourir, dans la fleur de leur jeunesse et de leur beauté, ses trois charmantes filles, dont l'une avait servi de modèle à Greuze.

Il faudrait citer presque en totalité les opéras de Grétry, pour rappeler tous les jolis morceaux qui ont charmé le siècle dernier ; dans *Lucile* (1769) : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille »; dans *le Tableau parlant* (1769) : « Vous n'étiez pas ce que vous êtes, vous étiez ce que vous n'êtes plus »; dans *les Deux Avares* (1770), la marche si connue : « La garde passe, il est minuit »; dans *l'Amant jaloux* (1778) : « Tandis que tout sommeille à l'ombre de la nuit »; dans *la Caravane* (1783), la célèbre ouverture

et l'air de basse : « C'est en vain qu'Almaïde encore »; dans *l'Épreuve villageoise* (1784) : « Bon Dieu, bon Dieu, comme à c'te fête », et la petite fugue en quatuor : « Il a déchiré vot'billet »; dans *Richard cœur de lion* (1785) : « La danse n'est pas ce que j'aime »; « O Richard, ô mon Roi »; « Un bandeau couvre les yeux »; « Une fièvre brûlante »; « Quand les bœufs vont deux à deux »; etc, etc.

Grétry a écrit plusieurs ouvrages théoriques; le plus important est celui qu'il a intitulé : *Mémoires ou Essais sur la musique*, livre très précieux, que l'on aura toujours tout intérêt à consulter; c'est là que l'auteur de tant de jolie musique a émis cette opinion que « le compositeur le plus parfait, être charmant, dit-il, que je me plais à voir en rêve, sera celui qui saura être à la fois mélodiste comme un Italien, harmoniste comme un Allemand et spirituel comme un Français ». Herold ne serait-il pas un des compositeurs qui ont su réunir ces trois qualités essentielles?

DALAYRAC.

Dalayrac, né en 1753, à Muret (Languedoc), est un compositeur léger, qui mérite cependant de fixer notre attention, parce que beaucoup de ses mélodies ont été adoptées comme *timbres* par les vaudevillistes, et sont connues de tout le monde. Ainsi que plusieurs des

musiciens dont nous avons brièvement esquissé la biographie, d'Alayrac, né gentilhomme, n'avait pas été destiné par ses parents à devenir artiste, mais s'étant montré peu doué pour ce qu'on lui fit entreprendre, il fut enfin laissé libre de suivre son penchant. Très admirateur des œuvres de Philidor et de Grétry, c'est de ces compositeurs qu'il s'inspira, et sa bonne position dans le monde facilita la production de ses premiers essais. Plusieurs opéras, qui furent très bien accueillis, précédèrent *Nina ou la Folle par amour* (1786), où se distingua particulièrement Mme Dugazon, dont le nom est resté au théâtre comme type des rôles touchants d'opéras comiques. L'air si connu de la musette de *Nina*, et la romance : « Quand le bien-aimé reviendra », sont pleins de sensibilité. Dans *Azémia ou les Sauvages* (1787), le couplet si naïf : « Aussitôt que je t'aperçoi »; dans *Renaud d'Ast*, l'air que l'on a transformé en cantique : « Comment goûter quelque repos » ; les airs de *Sargines* (1788), de *Raoul de Créquy* (1789), et des *Deux Petits Savoyards* (Escoutto d'Jeannetto), ont été populaires, de même que la chanson d'*Adèle et Théodore* « Notre meunier chargé d'argent » ; etc.

En 1805, parut l'opéra de *Gulistan*, qui contient deux morceaux que nous devons citer : « le Point du jour », romance, et l'air si fameux de ténor, un des triomphes de Ponchard. « Cent esclaves ornaient ce superbe festin ».

Citons aussi cette jolie chanson patoise, dont on a fait le cantique : Hélas, quelle douleur! (L'agnel qué m'as dounat); et ajoutons que c'est à une mélodie de Dalayrac que l'on adapta les paroles de l'*Hymne à la liberté* : « Veillons au salut de l'Empire ». Ainsi, il appartenait à ce doux chantre, éminemment français, de faire vibrer aussi la corde patriotique.

Lors de l'institution de la Légion d'honneur, Dalayrac fut nommé chevalier de cet ordre, distinction dont il s'était rendu digne par son talent, autant que par la noblesse et la générosité de son caractère. Il mourut en 1809.

DELLA MARIA

Après la Révolution de 1793, surgit un jeune musicien, dont l'art doux et tendre répondait au besoin d'apaisement des esprits. Il parut avec un opéra qui, par sa simplicité, sa fraîcheur et sa grâce, enchanta tous les cœurs. Méhul, lui-même, céda à l'entraînement général, et l'on ne se lassait pas d'entendre les naïves mélodies du *Prisonnier ou la Ressemblance*. On avait oublié les œuvres de Grétry et de Dalayrac, et l'on s'extasiait sur ce genre charmant comme sur une chose entièrement nouvelle. Le jeune compositeur avait des talents capables de soutenir sa réputation. Il jouait parfaitement bien le piano et le violoncelle; il joignait,

à l'agrément des manières, une véritable abondance d'idées et une grande facilité d'expression. Bientôt, il devint le favori de la société parisienne. Il ne fut contesté qu'après sa mort; on lui trouva alors une quantité de défauts qui avaient passé inaperçus. Sa carrière fut brillante, mais courte. Il mourut subitement, sur la voie publique, à la suite d'une joyeuse soirée, et ne fut pas reconnu immédiatement. Della Maria, qui finit à Paris, en 1800, d'une manière si déplorable, était né à Marseille en 1768.

Le Prisonnier ou la Ressemblance, dont Alexandre Duval avait écrit le livret, et dont Elleviou, Mmes Saint-Aubin et Dugazon firent le succès, contenait cette jolie romance que l'on a tant chantée « Lorsque dans une tour obscure », et le gracieux morceau d'ensemble « Doux effet de la ressemblance ». Plusieurs airs du même opéra sont devenus populaires, et ont été employés comme *timbres* par les chansonniers et les vaudevillistes.

QUELQUES AUTRES ARTISTES

DU XVIIIe SIÈCLE

Avant de parler de la fondation du Conservatoire, événement qui signala la fin du XVIIIe siècle, rassemblons ici quelques noms de compositeurs et d'artistes

français importants, et nous y joindrons ceux de trois musiciens anglais, Greene, Dibbin et l'historien Burney.

Commençons par Mondonville, né à Narbonne en 1715, qui partage avec Gluck l'honneur d'avoir étendu, sur notre première scène lyrique, le rôle de l'instrumentation, et développé les grands finales d'ensemble.

Jean Benjamin de Laborde, né à Paris en 1734, fut premier valet de chambre du Roi, et devint son favori et son confident. A la mort de Louis XV (1774), il se retira de la cour, et consacra le reste de sa vie aux sciences et aux arts, mais surtout à la musique, pour laquelle ses maîtres avaient été Rameau, et le célèbre violoniste Dauvergne.

Laborde fut guillotiné en 1794, cinq jours avant la chute de Robespierre. Parmi ses œuvres, très estimées en leur temps, il en est plusieurs qui sont devenues depuis un objet de convoitise pour les bibliophiles ; de ce nombre sont ses fameuses *Chansons*, et son *Essai sur la Musique*, ouvrages des plus intéressants et des plus curieux.

Dezède, né à Turin en 1745, et mort à Paris en 1796, est l'auteur du joli opéra comique *Blaise et Babet* ; et c'est lui qui composa, pour *le Barbier de Séville*, de Beaumarchais, la romance, devenue populaire, « Je suis Lindor ».

Champein, né à Marseille en 1753, écrivit plusieurs opéras, et entre autres celui de *la Mélomanie*, qui eut beaucoup de succès, et fut traduit pour les scènes étrangères.

Nommons aussi le maître de chapelle Destouches; Clérembault, qui composa des cantates; Monteclair, qui, le premier, joua la contrebasse à l'orchestre de l'Opéra; Nicolas Rose, auteur d'un *Système d'harmonie*; François Giroust, qui composa un célèbre *Regina Cœli*; l'abbé d'Handimont, élève de Rameau; Nicolas Bernier, maître de musique de la Sainte-Chapelle; Plantade, Persuis, Solié, etc.

Parmi les nombreux virtuoses violonistes, mentionnons, avec Pierre Guignon, le dernier des rois ménétriers, Guillemain, Gaviniez, Leduc, et enfin, Jean-Marie Leclair, qui mourut assassiné.

Greene fut organiste de l'église Saint-Paul à Londres, professeur et maître de chapelle. C'est à force d'entendre Hændel qui, paraît-il, s'exerçait sur l'orgue du matin au soir, que Greene perfectionna son talent; cela ne l'empêcha pas de devenir l'ennemi de ce grand maître, et de prendre parti pour son adversaire Buononcini. Greene fonda une académie de chant, et composa une quantité de musique religieuse.

Dibbin (1748-1823) écrivit une masse d'opéras, et

en outre des ouvrages critiques : *Entretiens sur la Musique*, *Soirées musicales*, etc., etc.

CHARLES BURNEY, né à Shrewsbury en 1726, fit son éducation musicale à Chester, puis à Londres. Après avoir été quelque temps organiste à Norfolk, il voyagea en France, en Italie, en Flandre et en Allemagne, et recueillit partout des documents précieux pour son *Histoire générale de la Musique*, qui est un ouvrage plein de clarté, de précision, de charme et d'esprit.

Burney a composé pour le théâtre. Sa pantomime intitulée *la Reine Mab* y eut du succès. Il avait été nommé docteur en musique, à Londres, en 1761, avant ses voyages, et de retour dans son pays, il devint organiste à l'hôpital de Chelsea ; c'est là qu'il mourut, en 1814.

FONDATION DU CONSERVATOIRE

GOSSEC, né en Belgique, PICCINI, CATEL, GRÉTRY, MÉHUL, LESUEUR, MARTINI et CHERUBINI, se partagèrent la composition de la musique des fêtes de la première république française. Tous ces compositeurs sont donc contemporains, et Gossec, dont les opéras, très remarqués en leur temps, furent bientôt éclipsés par ceux de Gluck, mérite de fixer notre attention,

parce qu'il fut, en 1784, l'un des fondateurs de l'École royale de chant, qui devint plus tard le Conservatoire. Avant de parler de cette institution, disons de suite que la seule œuvre de Gossec qui ait survécu est un *O salutaris* très court, composé, ou plutôt improvisé en 1782, pour une messe de village.

Jusqu'en 1784, l'Opéra avait recruté ses exécutants parmi les musiciens des chapelles. A cette époque on songea à instituer une École spéciale, où il serait facile de former les sujets dont on avait besoin. Gossec et Piccini furent chargés de diriger cette École, mais Piccini se retira bientôt, et, au moment de la Révolution, la nouvelle institution périclita, pour ne se relever qu'en 1793, par sa réunion avec l'Ecole musicale militaire de Sarrette (1). Un décret de fondation parut alors, et l'École y reçut le nom d'*Institut national de Musique*. Enfin, deux ans plus tard, elle eut le titre définitif de *Conservatoire*. Six cents élèves y furent admis gratuitement, et cent quinze professeurs salariés furent chargés de l'enseignement. Les plus célèbres furent Rode, Baillot et Kreutzer pour le violon; Levasseur et Bernard Romberg pour le violoncelle; Devienne pour le basson; Hugot pour la

(1) Les élèves de l'École Sarrette furent choisis pour former, en 1789, sous le patronage de Lafayette, le corps de musique de la Garde nationale.

flûte; Sallentin pour le hautbois; Lefebvre pour la clarinette; F. Duvernoy pour le cor; Garat et Plantade pour le chant. Cinq inspecteurs, Cherubini, Lesueur, Garat, Méhul, Gossec, sous la présidence de Sarrette, formèrent le comité des études. Plus tard leur furent adjoints Boieldieu, Catel et Choron. L'enseignement de la déclamation fut confié à Talma, Fleury et Lafon .Louis Adam fut, par la suite, chargé d'une classe de piano.

Le Conservatoire a, depuis sa fondation, produit les plus remarquables élèves. Citons, en ce qui concerne l'Opéra : Nourrit, Dérivis, Ponchard, Levasseur, et Mmes Branchu, Boulanger, Rigaut, Cinti-Damoreau, etc., sans parler de tous les excellents artistes contemporains dont nous avons pu apprécier le mérite par nous-mêmes.

ÉCOLE ITALIENNE

DU XIXe SIÈCLE

PAISIELLO.

Giovanni PAISIELLO naquit en 1740, à Tarente, où son père était vétérinaire. Il fut élève de Durante au Conservatoire de Naples. A l'âge de vingt-deux ans, il écri-

vit ses deux premiers opéras, pour le théâtre de Bologne, puis, après avoir travaillé également pour Modène, Parme, Venise et Rome, il se rendit à Pétersbourg, sur l'invitation de l'impératrice Catherine II, pour succéder à Buranello et à Traetta. Il y resta neuf ans, au bout desquels il revint à Naples, et y fut maître de chapelle sous les différents gouvernements qui se succédèrent. Une cantate, composée pour la mort du général Hoche, attira sur Paisiello l'attention de Bonaparte, qui lui demanda un *Te Deum* à l'occasion des fêtes du traité de paix. Ce morceau fut exécuté solennellement à Notre-Dame, et peu après, Paisiello fut appelé à Paris pour diriger la Chapelle impériale. Les services importants qu'il y rendit le firent hautement apprécier. En 1804, cependant, il obtint l'autorisation de retourner à Naples, où il prit la direction du Conservatoire, et c'est dans cette ville qu'il mourut, en 1816.

Paisiello, compositeur naturellement doux et gracieux, sut toujours néanmoins s'identifier avec l'action dramatique. Il donna de l'importance aux instruments à vent, augmenta celle des chœurs, et introduisit, dans *l'opera seria*, l'usage des grands *finales* d'ensemble, jusqu'alors réservés, on ne sait trop pourquoi, à *l'opera buffa*.

Nina et *la Bella Molinara* sont les chefs-d'œuvre de Paisiello, Il a composé une *Serva padrona*, à laquelle

celle de Pergolèse a fait beaucoup de tort, et un *Barbiere di Siviglia,* que celui de Rossini a littéralement tué, malgré tout son mérite.

La gloire naissante du cygne de Pesaro, destinée à éclipser celles de Cimarosa, de Zingarelli et de Paisiello, inquiétait d'ailleurs si peu ce dernier que, lorsque Rossini vint lui demander l'autorisation de traiter le même sujet que lui, il l'accorda sans hésitation, et l'on prétend qu'il répondit à des amis, qui lui reprochaient cette condescendance: « Laissons-le faire, ce moucheron se brûlera les ailes ».

SALIERI.

Antonio Salieri, que l'Allemagne et l'Italie revendiquent également, naquit en 1750, à Legnano, et fit ses études à Venise et à Naples. Il fut ensuite conduit à Vienne par Gassmann, qui y était maître de chapelle, et à qui il succéda. Il avait déjà produit une œuvre assez considérable, lorsque ses relations avec Gluck vinrent lui donner une impulsion nouvelle. C'est sous la direction de ce grand maître qu'il écrivit *les Danaïdes,* ouvrage que le public parisien attribua d'abord à Gluck lui-même, et il fallut que ce dernier déclarât le vrai nom du compositeur pour désabuser l'opinion.

En 1787, Salieri dirigea, au Grand-Opéra de Paris,

les représentations de son œuvre capitale, *Tarare*, composée en collaboration avec Beaumarchais, lequel était professeur de harpe et de guitare de Mesdames, filles de Louis XV.

Salieri fut membre correspondant de l'Institut. Il mourut en 1825, après avoir formé de très remarquables élèves, parmi lesquels nous citerons Hummel et Moschelès.

On peut entendre, dans nos Écoles, de très courts morceaux, agréables et harmonieux, sortes de trios en forme de *Canons*, composés par Salieri, qui en inventait à tout propos, et s'était fait de ce genre une spécialité.

ZINGARELLI.

Niccolo Zingarelli fut le dernier rejeton de la vieille École napolitaine, et l'un des plus fermes soutiens de la nouvelle École. Il naquit à Rome, en 1752, et fit ses études au Conservatoire de Loretto, sous la direction de Fenaroli. Le plus remarquable de ses opéras est *Romeo et Juliette*, où se trouve l'air célèbre, *Ombra adorata aspetta*, qui, interprété par le chanteur Crescentini, fit couler les larmes de Napoléon Ier. En 1798, Zingarelli ayant arrangé pour quatre voix l'hymne national autrichien, ce fut l'occasion d'une polémique, où les Italiens revendiquèrent la propriét

de ce chant, composé de fait par Haydn. Zingarelli, maître de chapelle à Rome en 1811, refusa de diriger un *Te Deum* en l'honneur du jeune roi de Rome, déclarant qu'il n'en reconnaissait pas d'autre que Pie VII, et cette rébellion lui valut un séjour dans les prisons de Civita-Vecchia. L'empereur Napoléon, dont il était, avec Paisiello, le compositeur favori, fit cesser bientôt cette captivité, et lui envoya une forte somme d'argent pour l'indemniser, et lui permettre d'arriver à Paris, sur son invitation pressante. Zingarelli fut chargé peu après de composer une messe solennelle, qui *seulement* ne devait pas durer plus de vingt minutes, car il fallait ménager le temps. Il était devenu alors, tout naturellement, zélé partisan des Bonaparte. Cependant, sa place à Saint-Pierre de Rome fut donnée à Fioravanti, et il dut aller, en 1813, remplacer Paisiello à Naples. A partir de cette époque, c'est là qu'il vécut dans la plus austère retraite. Ses dernières années furent troublées par le retentissement des succès de Rossini, et le regret de se voir éclipsé par cette gloire nouvelle le rendit injuste. C'est donc avec un sentiment singulier qu'il vit croître la réputation de Bellini, auquel il adressa, dit-on, ces paroles : « Va, mon enfant, et venge moi ! » mais, contre toute prévision, le pauvre maître devait avoir la douleur de diriger lui-même la musique des funérailles de cet élève chéri.

Zingarelli, dont je n'ai cité que le principal opéra, quoiqu'il en ait composé plusieurs, n'écrivit plus, sur la fin de sa vie, que quelques morceaux religieux. Il mourut en 1837.

CHERUBINI.

Luigi Cherubini qui, né à Florence, en 1760, fut élève de Sarti, a laissé, dans le genre religieux, des ouvrages splendides. Il a la science et l'inspiration. Sa riche instrumentation vient appuyer l'habile disposition des voix, et il en résulte des effets prodigieux de sonorité. On a quelquefois l'occasion d'entendre les admirables messes de Cherubini ; malheureusement ses opéras ont été abandonnés, probablement à cause de leurs sujets peu favorables. Ce qu'on en connaît le mieux, c'est le chœur, plein de suavité, de *Blanche de Provence*, dont les sociétés chorales se sont emparées ; mais il y a certainement dans *Médée*, dans *les Deux Journées*, dans *Lodoïska*, etc., de belles pages, que les amateurs seraient heureux de voir reparaître.

Cherubini fut nommé, en 1816, directeur de la chapelle de Louis XVIII et, en 1821, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation ; il mourut en 1842. Il était membre de l'Institut de France, ainsi que de plusieurs académies étrangères.

PAËR.

Fernando Paër, né à Parme en 1774, sut se frayer un chemin entre Mozart et Rossini, c'est-à-dire qu'il unit avec bonheur le genre allemand au genre italien. Élève du Conservatoire de Naples, c'est dans sa dix-huitième année qu'il donna, à Venise, son premier opéra, *Circé*, et, en 1799, il obtint, à Vienne, un éclatant succès avec *Camille*, ouvrage qui fut représenté sur tous les théâtres de l'Allemagne. Après avoir pendant quelque temps remplacé, à Dresde, le compositeur Naumann, il vint à Paris, et, en 1812, il y fut appelé à succéder à Spontini, dans la direction du Théâtre Italien.

En 1821, parut *le Maître de Chapelle*, opera buffa, écrit sur un *libretto* d'Alexandre Duval. C'est, avec *Agnese*, ce qu'il y a de plus remarquable dans l'œuvre de Paër.

Ce maestro remplaça Catel à l'Institut, en 1831, fut nommé, en 1832, directeur de la chapelle du roi Louis-Philippe, et mourut en 1839. Il avait été maître de chant de Marie-Louise, de la duchesse de Berry, et des Princesses d'Orléans.

SPONTINI.

Gasparo Spontini, né en 1774, à Majolati, près Jesi, dans la Marche d'Ancone, fut le continuateur de Gluck, et mit, au service de l'art noble et sévère, toute la passion et la fougue italiennes. Spontini fut élevé chez son oncle, bon curé de campagne, qui avait conçu tout naturellement le projet d'en faire un ecclésiastique. Mais l'enfant, épris des sons, et saisissant avec ardeur l'occasion d'en entendre, employait ses récréations auprès d'un facteur d'instruments, appelé à Jesi pour réparer les orgues de l'église. C'est grâce à cet homme, dont la complaisance s'y prêta, que naquit et se développa la passion de Spontini pour la musique. Quand l'enfant avait disparu, on était sûr de le retrouver dans les orgues, et il lui arriva une fois d'y être surpris par un orage, dont les éclats, mettant en branle les cloches voisines, en même temps qu'ils vibraient dans les tuyaux de l'orgue, produisirent un si effroyable tintamarre que le souvenir seul en suffit longtemps pour émouvoir le jeune Spontini. Sa famille consentit enfin, quoique avec regret, à ne plus contrarier ses dispositions, et son frère suivit la carrière qui lui était destinée. Pour lui, il fut envoyé à Bologne et y commença ses études sous la direction du Père Martini. Il les termina

au Conservatoire de Naples avec Sala (1) et Traetta, et eut plus tard le bonheur de recevoir quelques conseils de Cimarosa. En 1796, fut représenté à Rome son premier opéra, *I Puntigli delle donne*, et, en l'espace de sept ans, il en fit paraître quatorze, qui eurent en Italie un égal succès. Mais le jeune compositeur aspirait à se mesurer sur la scène française, et il arriva à Paris en 1804, avec un ouvrage tout prêt pour le Théâtre-Italien, la *Finta Filosofa*. Ensuite il écrivit pour Feydeau, *la Petite Maison, Julie ou le Pot de fleurs* et *Milton* qui furent accueillis différemment. Ce n'étaient que les premières étapes d'un succès qui devait grandir en peu de temps. A cette époque, Paris mettait à contribution tous les talents pour célébrer les victoires du premier empire; on aimait surtout à voir paraître sur la scène des héros avec lesquels les nôtres étaient dignes de rivaliser. Spontini accepta avec empressement le livret de *la Vestale* que lui offrit M. de Jouy. Il avait assisté aux représentations, à l'Opéra, de *l'Iphigénie en Aulide*, de Gluck; ce fut pour lui une révélation. Abandonnant tout à coup le genre mesquin auquel il avait sacrifié jusqu'alors, il comprit que c'était en suivant la trace de son illustre prédécesseur qu'il entre-

(1) *Nicolas Sala*, élève de Leonardo Leo, a écrit, sur la composition, un ouvrage monumental, qui est ce que les Italiens possèdent de plus remarquable en ce genre.

rait dans la seule voie qui convînt à son talent et à son caractère. Impossible d'entreprendre ici le détail des obstacles qui s'opposèrent longtemps à l'apparition du chef-d'œuvre de Spontini ; on lui en suscita de plus d'un genre. Il en triompha heureusement, et au mois de décembre 1807, *la Vestale* fut représentée avec un succès si éclatant, que l'Opéra ne se souvenait pas d'en avoir vu un semblable. Le prix décennal fut accordé à son auteur et ses rivaux mêmes ne purent en murmurer. *La Vestale* a éte reprise plusieurs fois. Faut-il le dire ? Une spirituelle parodie, restée, dans toutes les mémoires, a rendu impossible le maintien de cette œuvre à la scène. Cependant on est heureux d'en entendre des fragments, et le finale du second acte, exécuté au Conservatoire, ne manque jamais de soulever la salle. En 1809. *Fernand Cortez* succéda à *la Vestale*. C'est un ouvrage d'un caractère tout à fait différent. Également bien inspiré par son sujet, Spontini est parvenu à s'en pénétrer au point d'obtenir des effets d'une originalité sauvage, tout à fait empreinte de couleur locale. Cet opéra, dirigé par le maestro, avait un cachet extraordinaire. *Olympie*, représentée en 1819, contient beaucoup de beaux morceaux, notamment une *grande marche triomphale*, mais c'est un ouvrage trop long, trop travaillé, et qui manque d'unité. Il n'eut pas à Paris le succès qu'on espérait, et le compositeur,

découragé d'ailleurs par le mauvais résultat de son administration, tant à l'Opéra français (1810) qu'à l'Opéra italien (1814), et par les cabales dont il était souvent victime, accepta les propositions du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, et alla prendre la direction du Grand-Théâtre de Berlin, en 1820. Son *Olympie* fit un effet prodigieux en Allemagne, où l'on ne craint pas les longs ouvrages, et où d'ailleurs il se trouva des chanteurs capables de faire valoir les premiers rôles. Pendant tout le temps de son administration, qui dura jusqu'en 1842, Spontini fit représenter à Berlin une quantité d'opéras des grands maîtres anciens et modernes ; ceux de Weber, de Rossini, y parurent dans leur nouveauté. Le *Don Juan*, de Mozart, l'*Armide*, de Gluck, reprenaient la vie sous le commandement du maître italien, et il électrisait ses exécutants par le feu de sa direction.

On ne connaît pas en France les ouvrages que Spontini a composés en Prusse. *Lalla Roukh* (1821), *Nurmahal* (1822), *Alcidor* (1825), sont des pièces de circonstance, écrites pour les fêtes de la cour. Enfin son dernier opéra, *Agnès de Hohenstaufen*, dont le poète Raupach fit le livret, a pour sujet un épisode de la guerre d'Allemagne, qui n'a pas inspiré en France un assez vif intérêt pour en faire désirer la traduction. Cela est regrettable, parce qu'il y a dans cet ouvrage de magni-

fiques morceaux d'ensemble, où Spontini s'est montré à la hauteur du progrès réalisé par Meyerbeer (1837).

Spontini, que l'Institut rappelait avec instance, revint à Paris en 1843. Depuis la mort de Frédéric-Guillaume III, il s'était vu en butte à des inimitiés qui le dégoûtèrent du séjour de l'Allemagne; sa santé en souffrit, et une maladie nerveuse le tourmenta jusqu'à sa mort. C'est à Majolati, où il avait fondé des œuvres de charité, qu'il alla mourir, en 1851, assisté toujours par sa vénérable et fidèle compagne, nièce du célèbre facteur de pianos, Sébastien Érard, qu'il avait épousée à Paris, au temps de ses plus beaux succès, et qui seule savait, par sa douceur et son dévouement, calmer les souffrances morales et physiques de l'homme auquel elle avait consacré sa vie.

Eu égard à ses fondations pieuses en Italie, Spontini a été anobli par le pape Pie IX, et créé comte de Sant'Andrea; il était en outre officier de la Légion d'honneur et décoré de plusieurs autres ordres.

CARAFA

Carafa, né à Naples en 1787, y fut élève des plus célèbres professeurs du Conservatoire, et notamment de Fenaroli. Obligé d'abandonner ses études musicales pour suivre la carrière des armes jusqu'à la chute de

Bonaparte, Carafa, ne cessa pas d'écrire cependant pour le théâtre, et, en 1815, il s'empressa de mettre à profit les loisirs de la paix, en faisant représenter ses premiers opéras sur les principales scènes d'Italie. Mais Paris l'attirait particulièrement; il y vint en 1820, et l'année suivante, l'Opéra-Comique accueillit sa *Jeanne d'Arc*, à laquelle succédèrent: *le Solitaire*, dont la ronde devint populaire, et *le Valet de chambre*, qui contient un très original duo pour voix d'hommes. C'est en 1827 que parut le meilleur ouvrage de Carafa, *Masaniello*, qui eut la mauvaise chance de se voir écrasé par le succès éclatant de *la Muette de Portici*, d'Auber. En 1828, *la Violette*, dont nos jeunes pianistes connaissent du moins un thème sympathique, fut représentée et ne put se soutenir au théâtre. Carafa fit paraître ensuite plusieurs autres opéras. *La Prison d'Edimbourg*, qui date de 1833, contient des morceaux vraiment remarquables, mais l'enthousiasme qu'excitaient à cette époque les œuvres de Rossini et d'Auber devait nuire désormais à celles de Carafa, qui cependant s'était conquis une position des plus honorables à Paris, où il avait pris droit de cité. Il avait été nommé professeur de composition au Conservatoire, élu membre de l'Institut en remplacement de Lesueur, créé chevalier de plusieurs ordres, etc., etc., En 1870, il donna sa démission de professeur au Conservatoire, et mourut en 1872.

Impossible de passer sous silence un trait de piété conjugale dont Mme Carafa donna le touchant exemple. Séparée de son mari par les rigueurs du siège de Paris, et prévoyant que la mort l'empêcherait de le rejoindre, elle confia à des mains amies un certain nombre de lettres destinées à lui parvenir à différentes époques, et à le tenir dans l'ignorance de sa fin. Carafa mourut en effet sans se douter que sa fidèle compagne était partie la première.

CLEMENTI, RIGHINI

Le nom de Carafa est venu de droit se placer à la suite de ceux de Cherubini, de Paër et de Spontini, mais il faut maintenant rétrograder un peu pour dire quelques mots au sujet d'un des rares pianistes qu'ait à revendiquer l'Italie, qui compte cependant tant d'artistes de premier ordre.

Muzio Clementi naquit à Rome en 1752. A douze ans il composa une messe à quatre voix, et à dix-huit ans, il fit paraître une œuvre méthodique sur *l'art de toucher le piano*. En 1770, il se fit entendre à Paris; en 1771, il alla visiter Vienne, où il connut Haydn, et Mozart, avec lequel il dut rivaliser d'exécution, en présence de l'empereur Joseph II.

En 1802, Clementi voyagea de nouveau, et ce fut

avec son élève, le célèbre Field, artiste anglais, que nous retrouverons plus loin. En 1820, il parcourut encore l'Allemagne, et, quoique avancé en âge, il s'y fit entendre avec succès.

Clementi mourut en 1832, après avoir formé une quantité de remarquables élèves, au nombre desquels on peut compter Cramer, et après avoir composé une masse de musique pour le piano, des sonates, des variations, des solos, des duos, des trios et des symphonies, etc. Mais son œuvre la plus importante est un *Gradus ad Parnassum*, véritable Ecole des pianistes, que l'on aura toujours intérêt à suivre.

Enfin, avant de revenir à Rossini, en passant par le grand virtuose Paganini, plaçons ici Vincenzo Righini, qui fut compositeur et surtout professeur de chant très renommé (1758-1812). Il étudia à Bologne, sous la direction du Père Martini ; en 1778, il alla à Prague. et fut ensuite maître de chapelle à Vienne, puis à Berlin.

Comme compositeur, Righini fut remarquable par sa tendance à imiter Mozart, c'est-à-dire qu'il chercha à unir la richesse harmonique, particulière à l'École allemande, à la facilité mélodique des Italiens, mais il ne tint pas à lui d'égaler son modèle. Cependant sa mémoire est restée en honneur en Allemagne, où on lui a su gré d'avoir formé, par sa méthode, une

quantité de grands chanteurs selon le goût italien, et, ses excellents solfèges y sont encore l'objet d'études spéciales.

PAGANINI, SIVORI.

Niccolo Paganini naquit en 1784, à Gênes, où son père, pauvre ouvrier du port, cultivait un peu la musique, et la lui enseigna, pour ainsi dire, à coups de poings. Incapable d'apprécier les dispostions extraordinaires de son enfant, le père avait compris cependant qu'il existait en lui quelque chose dont on pouvait tirer parti, et ce lui fut un motif suffisant pour en brusquer l'exploitation. A l'âge de cinq ans, Paganini jouait de la mandoline ; un peu plus tard on lui mit un violon entre les mains, et dès qu'il posséda un archet, il chercha, de lui-même, à obtenir des effets étranges. A sept ans, il eut pour maître Costa, qui, au bout de deux ans, confessa son insuffisance à diriger plus longtemps un élève de cette trempe, et l'adressa, à Parme, au professeur Rolla. Celui-ci, l'ayant entendu, refusa de s'en charger, et déclara que Paër seul était capable de continuer son instruction musicale. Paër consentit à l'entreprendre, mais non pas seul, et s'adjoignit le contrepointiste Ghiretti. Lorsque Niccolo Paganini eut quatorze ans, son père le fit voyager par

toute l'Italie, et donna des concerts, dont il perdait le produit au jeu de loto. Le jeune homme ne tarda pas à se révolter contre une autorité paternelle aussi peu digne, et à secouer son joug. Il voyagea seul, mais il avait aussi la passion du jeu et des mauvaises compagnies, et pendant longtemps il ne profita guère de ses succès. Un jour même, il se vit sur le point de perdre son violon, son gagne-pain, imprudemment exposé comme enjeu ; il eut honte alors de son vice et résolut de s'y soustraire. Les journaux se plaisaient à publier sur son compte les choses les plus étranges, et le public italien s'en laissa impressionner au point de redouter presque d'entendre un artiste auquel il supposait quelque pouvoir magique. Paganini dut, par suite, se résoudre à abandonner l'Italie, et il alla à Vienne, en 1828. Son premier coup d'archet y fit sensation ; toute l'Allemagne, et bientôt toute l'Europe apprécia son merveilleux talent qui, en effet, avait quelque chose de surnaturel. Paganini était hors comparaison, même avec des artistes de premier ordre, tels que ses contemporains, par exemple, Lafont et Lipinski, sur lesquels il remporta des avantages signalés. Un peu enivré par des succès toujours croissants, il donna carrière à cette étrangeté qui lui réussissait, et accomplit des prodiges fantastiques. Sa célèbre quatrième corde devait se prêter aux combinaisons les plus

bizarres. Quelquefois il l'employait seule, d'autres fois il la faisait dialoguer avec la chanterelle, dans une *scène amoureuse* composée *ad hoc*. Les amateurs encourageaient ces tours de force et mettaient l'artiste au défi d'en exécuter de nouveaux. Ses variations fantastiques sur la mélodie populaire du *Carnaval de Venise*, ont été presque inabordables à la majeure partie des violonistes.

L'aspect de Paganini ne laissait pas de favoriser ses succès. Il suffisait à ce Méphistophélès musical de paraître pour exciter au plus haut point la curiosité, et il était couvert d'applaudissements avant même d'avoir fait entendre une seule note. Son caractère devait être aussi bizarre que sa personne, mais n'oublions pas de citer de lui un trait généreux, c'est-à-dire l'aide qu'il accorda de ses deniers au génie naissant et longtemps méconnu de Berlioz. Il est vrai que Paganini était deux fois millionnaire, et qu'il ne laissait après lui qu'un fils, pour hériter du fruit de ses travaux. Il mourut en 1840.

Ajoutons à son nom celui de Camille Sivori, l'un des grands violonistes de notre époque, qui naquit à Gênes, en 1817, à l'issue d'un concert où sa mère venait justement d'entendre Paganini, et en avait été vivement impressionnée. C'est à cette circonstance que l'on crut devoir attribuer la *virtuosité* précoce du jeune Camille, dont le talent rappela celui de son célèbre compatriote.

ROSSINI

S'il y eut jamais un *maestro inspiré*, c'est-à-dire à qui la mélodie arrivât sans recherche et sans effort, c'est bien celui que l'on a surnommé le *Cygne de Pesaro*. Quand, chez Meyerbeer, tout semble soumis à la combinaison savante, chez Rossini, au contraire, on sent que tout a dû couler de source, et la science n'est vraiment là que la très humble servante de l'inspiration.

Gioacchimo Rossini naquit en 1792, à Pesaro, dans la Romagne. Ses parents étaient de pauvres musiciens assez nomades. Le père, corniste, s'engageait autant que possible dans les petits théâtres où chantait sa femme, douée d'une voix remarquable. Ayant été compromis dans des affaires politiques, il eut à subir quelques mois de captivité, et, à son retour, il apprit que son jeune fils, confié par sa mère aux soins d'un professeur, avait fait preuve d'une indomptable paresse, ce dont il le punit rudement, en simulant la résolution de lui faire apprendre désormais le métier de forgeron. Il n'en fallut pas davantage pour corriger l'enfant à tout jamais, et, dès l'âge de dix ans, Gioacchimo soutenait sa famille du produit de son travail, car son père gagnait peu de chose, et sa mère avait perdu sa belle voix ; mais il pouvait chanter à son tour, et com-

mencer à utiliser son talent d'accompagnateur ou *maestro al cembalo*. Il suivit son père dans quelques-unes de ses tournées professionnelles ; on revenait toujours à Bologne, qu'habitait la mère, et Gioacchimo y poursuivait ses études musicales, d'abord sous la direction d'un ecclésiastique, Don Angelo Tesei, puis au lycée, où il devenait élève du Père Mattei. A l'âge de la puberté, l'enfant perdit sa jolie voix de soprano, mais c'est alors que se développa tout à coup son génie de compositeur. Ayant eu à concourir au lycée pour la cantate annuelle, dont le sujet était cette fois *la Mort d'Orphée*, il écrivit un *Lamento*, où se révélèrent ses dons de mélodiste. Après ce début, qui lui donna à lui-même la mesure de ses moyens, il échappa à ses premiers maîtres, qui eussent voulu lui voir consacrer son talent au genre religieux, et suivit résolument sa vocation pour l'art scénique. C'est dans les œuvres d'Haydn, dont il entreprit l'étude sérieuse, qu'il puisa ses profondes connaissances symphoniques, et à dix-sept ans il se sentait assez fort pour accepter les propositions d'un impresario, et composer un opéra, *Demetrio e Polibio*, qui fut représenté à Rome en 1809. Cet ouvrage, qui n'eut de succès qu'à sa reprise, en 1814, fut donc en réalité le premier opéra de Rossini, et mérite en cela d'être cité; mais c'est seulement à partir du dixième, *Tancredi*, représenté à Venise en

1813, que s'accentuèrent les triomphes du grand maestro. C'est dans Tancrède que se trouve la cavatine si connue, *Di tanti palpiti,* composée, dit-on, pendant le temps que cuisait le riz que l'on devait servir au maître qui, pour éviter de se déranger en ramassant une feuille de copie tombée auprès de son lit, écrivit immédiatement ce nouveau morceau, qu'emporta la cantatrice chargée de l'interpréter (1).

Le succès de *Tancrède* valut au jeune compositeur de nombreuses propositions. La même année (1813) il donna à la Fenice de Venise, *l'Italiana in Algeri,* opéra buffa, remplie de jolis morceaux, gais sans vulgarité, et à laquelle succéda son pendant, moins heureusement réussi, *Il Turco in Italia.* D'autres ouvrages suivirent ceux-là, mais avec moins de bonheur, et Rossini, un peu inquiet pour l'avenir, se décida à prendre des engagements pour Naples, avec l'impresario Barbaja, qui lui assurait des appointements convenables. Il s'y trouva d'abord aux prises avec une cabale organisée par Zingarelli, mais ce dernier ne tarda pas à comprendre qu'il n'y aurait pas moyen de lutter longtemps avec un jeune maestro si brillamment doué, et Rossini eut, en outre, l'heureuse chance de trouver à Naples le magnifique contralto de la Colbran,

(1) On appelle en Italie ce morceau *la Cavatine du riz.*

cantatrice d'un rare talent et d'une rare beauté, qui fut d'abord sa plus précieuse interprète, et devint sa femme en 1822. C'est pour elle qu'il écrivit *Élisabetta*, et le rôle d'Arsace dans *Semiramis*. *Otello* et *Moïse* furent aussi conçus sous son influence.

Quel que soit le mérite de toutes les œuvres de Rossini, il en est deux qui l'emportent certainement de beaucoup sur les autres ; c'est *Guillaume Tell*, dont nous aurons à parler plus loin, et *le Barbier de Séville* qui, représenté à Rome en 1816, y fut accueilli par des sifflets. Peut-être est-ce dans le froissement infligé à un ancien favori du public qu'il faut chercher la cause de cette injustice, car les Italiens sont bons juges en musique, et ils ne pouvaient se tromper si lourdement. Mais Paisiello avait traité brillamment ce sujet du *Barbier*, et bien qu'il eût accordé à Rossini l'autorisation de le reprendre, il ne négligea rien pour préparer à son jeune rival un échec complet (2). Tout en effet y contribua, et les artistes eux-mêmes en devinrent involontairement les complices. La première soirée fut orageuse, mais dès le lendemain on consentit à écouter, et il n'en fallait pas davantage. La belle

(2) *Le Barbier de Séville*, de Paisiello, a été représenté, il y quelques années, au théâtre de l'Athénée, sous la direction de M. Martinet.

voix et l'immense talent de Garcia firent valoir le rôle d'Almaviva; Rosine, Figaro, Bartolo, virent aussi revenir le succès, et tout se termina par un triomphe croissant et un enthousiasme aussi démonstratif que l'avait été le mauvais vouloir. Cela n'étonna pas Rossini, qui connaissait son public, et n'avait pas un seul instant douté de ce revirement. Bientôt *le Barbier* fit le tour du monde. A Paris, son interprétation fut particulièrement brillante. Cette musique si pétillante d'esprit s'assimilait de tout point à la verve endiablée de Beaumarchais, et par le fait, *le Barbier de Séville*, de Rossini, appartient de droit à la France. Je me bornerai ici à citer les principaux ouvrages du maître : *Otello*, qui parut en 1816, et où se trouve cette sympathique romance du *Saule*, que chantait si bien Mme Malibran; *la Cenerentola* (Cendrillon), opéra bouffe, représenté en 1817; *la Gazza ladra* (la Pie voleuse), qui parut également en 1817; l'Oratorio de *Moïse en Égypte*, qui fut composé pour le Carême de 1818, et pour lequel Rossini, pressé par le temps, dut recourir à la collaboration de Carafa; enfin, *Mathilde de Sabran* et *Zelmira*, qui datent de 1821. C'est ce dernier opéra qui inaugura la direction de Barbaja à Vienne, où Rossini suivit cet impresario, et où il eut, paraît-il, une entrevue avec Beethoven. *Sémiramis* fut représentée à Venise en 1823, mais n'eut son succès

que plus tard, avec Mmes Sontag et Pisaroni, lorsque Rossini, après un séjour de quelques mois en Angleterre, vint prendre à Paris la direction du Théâtre-Italien. Le grand maestro n'était pas administrateur, aussi ne put-il conserver longtemps cette lourde charge, incompatible avec son caractère, mais on parvint à le fixer à Paris, en le nommant Intendant de la musique du roi et Inspecteur général du chant en France, deux très honorables et très lucratives sinécures. Il travailla dès lors pour l'Opéra français, qui lui doit quelques-uns des plus beaux fleurons de sa couronne. D'abord, *Maometto* se transforma en *Siège de Corinthe*, (1826). et *Moïse* fut adapté brillamment à la scène (1827); puis vint, en 1828, *le Comte Ory*, un des meilleurs ouvrages de Rossini. Enfin en 1829, parut *Guillaume Tell*, après quoi le maestro refusa de rien faire de plus pour le théâtre. Il eut raison, sans doute, car on n'atteint pas deux fois la perfection. On a attribué ce silence obstiné à son dépit de voir réussir avec éclat des œuvres qu'il intitulait plaisamment le *sabbat des Juifs*, mais Rossini, à peine âgé de trente-sept ans, avait déjà écrit trente-sept opéras, et il jugea prudent de s'arrêter sur un chef-d'œuvre. Qui ne connaît la grande figure de Guillaume Tell, ce montagnard paisible et patient, mais courageux et fort, que l'injustice et la tyrannie ont révolté au point

de lui faire commettre à lui seul l'acte nécessaire à la délivrance de son pays? Schiller a développé ce sujet si riche, et les librettistes français ont coupé leur drame sur le sien. Tous les nobles sentiments y trouvent leur expression : tendresse conjugale, paternelle et filiale; amour enthousiaste de la patrie; inclination traversée par les rigueurs du devoir. Dès l'ouverture, le *ranz des vaches*, que vient interrompre l'orage, nous indique que le rideau va se lever sur une scène alpestre, et en effet un paysage lumineux nous apparaît, mais à travers l'animation dont le remplit une foule joyeuse, nous ne tardons pas à découvrir le germe du trouble qui va faire le nœud de l'action. Un pêcheur fait entendre une suave barcarolle, qui contraste, par sa douceur, avec l'amertume des sentiments dont on a pressenti l'existence. Puis un montagnard poursuivi vient solliciter une aide pour gagner la rive opposée, où il espère se mettre à l'abri du courroux de Gessler, et sur le refus du batelier, Guillaume Tell, bravant les défenses du tyran et les menaces de la tempête, s'élance dans la barque, et se charge lui-même de sauver les jours du fugitif. Le second acte contient la belle romance, *Sombres forêts*; le duo d'Arnold et de Mathilde; le célèbre trio pour voix d'hommes; puis l'arrivée des délégués des quatre cantons, qui s'annoncent par des airs nationaux, dont

la réunion forme ensuite un splendide finale à quatre chœurs. Au troisième acte se trouvent les ballets, où, parmi tant de charmants motifs se distingue encore celui de la tyrolienne dansée : *Toi que l'oiseau ne suivrait pas.* Puis vient la scène émouvante de la pomme, et enfin l'arrestation inique de Guillaume, qui donne lieu à une mêlée savamment confuse. Le quatrième acte nous transporte dans la demeure d'Arnold; il y vient pleurer son vieux père, tombé sous les coups des sbires de Gessler, et c'est là que prend place l'air touchant, *Asile héréditaire*, si énergiquement relevé par la strophe guerrière : *Amis, suivez-moi, secondez ma vaillance.* Au dernier acte, Mathilde ramène à sa mère le jeune Jemmy, qui n'a pas craint d'exposer sa tête, selon l'ordre cruel du tyran ; les trois femmes ont à chanter ici un joli canon à l'unisson. Puis une barque passe, c'est celle qui porte Gessler et son captif, dont on a momentanément détaché les fers, afin qu'il puisse la diriger pendant la tempête; mais à peine a-t-il touché le rivage, qu'il s'échappe à travers les rochers, et Gessler, atteint à l'instant même où il annonce de nouvelles rigueurs, reconnaît, dans le trait qui le frappe, la flèche de l'homme qu'il a persécuté. Enfin l'opéra se termine sur un hymne sonore de délivrance.

En 1830, Rossini perdit sa position en France, et

retourna en Italie, où il se fixa quelque temps à Bologne. En 1845, mourut sa première femme, Elisabetta Colbran, dont il s'était séparé depuis longtemps, et il épousa, deux ans plus tard. celle qui devait lui survivre. Après un court séjour à Florence, il revint se fixer à Paris, et la Ville lui concéda, à Passy, la propriété d'un terrain sur lequel il se fit construire une maison qui devint le rendez-vous de toutes les célébrités. L'accueil de Rossini était bienveillant et gracieux, et on lui pardonnait aisément quelques malices dont les victimes étaient les premières à rire. Impitoyable pour la médiocrité, il s'amusa souvent à accabler de louanges exagérées et fort embarrassantes des compositeurs de petites romances, et il se montra même plus d'une fois injuste envers des œuvres de valeur; ainsi, une de ses plaisanteries était de feindre de considérer attentivement la partition nouvelle d'un confrère célèbre, et, lorsqu'en s'approchant, on s'apercevait qu'il tenait le livre à l'envers, il prétendait que son espoir était d'arriver à comprendre de cette manière, n'ayant jamais pu y parvenir en regardant de l'autre côté.

Par contre, Rossini avait pour Mozart un culte particulier. Un jour, des amis lui reprochaient de ne pas écrire aussi purement qu'il l'aurait pu. Vous faites des fautes d'harmonie, lui disait-on. — Peuh! qui n'en fait pas? — Mais justement Mozart, que vous admirez tant.

— Ah. bah ! je parierais bien en trouver dans *Don Juan*, son chef-d'œuvre. — Gageons que non ! — Gageons que si ! Bref, un pari fut engagé. A quelque temps de là, les mêmes amis se représentèrent chez le maestro :—Eh bien, avez-vous feuilleté *Don Juan*, et qui de nous a raison ? — C'est vous, répondit Rossini, d'un air humble et attendri. Alors, on voulut revoir l'œuvre magistrale, et ne la trouvant pas là où l'on avait l'habitude de la prendre : —Où donc avez-vous mis la partition ? demanda-t-on. — Là, répondit le maître en désignant dans sa bibliothèque un livre, sur la reliure duquel il avait écrit de sa main ces deux mots : *Santa Scrittura.*

Les élus de la villa Rossini eurent le bonheur d'y entendre quelques œuvres inédites du maestro, qui, ainsi que nous l'avons dit, ne publia plus rien, à l'exception de son magnifique *Stabat Mater* (1841), d'une *Petite Messe solennelle* (1864) et de quelques pièces détachées. *Les Soirées musicales*, collection de charmants morceaux, parmi lesquels nous citerons *Mira la bianca luna*, et une jolie barcarolle, *Voga marinar*, datent de 1825.

En 1867, à l'occasion de la distribution des récompenses pour l'exposition universelle, Rossini composa une belle cantate, que l'on exécuta solennellement, et qui fut positivement le chant du cygne, car au mois de

novembre 1868, le grand maître expirait, après une courte maladie.

A la mort de Meyerbeer, dont Rossini lui-même avait été profondément affecté, on avait dû se borner à témoigner par des discours le regret d'une telle perte, mais les funérailles du maestro italien purent être solennelles, et tous les premiers artistes tinrent à honneur de s'y faire entendre. Pendant le service, qui eut lieu à l'église de la Trinité, on exécuta, entre autres fragments de la musique du maître, *la Prière de Moïse*, et l'on choisit, parmi les œuvres de Jomelli, de Pergolèse et de Mozart, les morceaux qu'il avait le plus aimés. Ces obsèques, dignes d'un prince de la musique, étaient bien dues au grand compositeur qui avait adopté la France pour sa seconde patrie, et qui lui avait consacré ses plus beaux chants.

DONIZETTI, SIMON MEYER, MATTEI

Les Allemands ont une manière assez plaisante d'établir la généalogie des compositeurs italiens, et voici comment elle procède selon eux :

Teut et sa femme Italie engendrèrent Siméon.

Siméon engendra Paër.

Paër engendra le roi Rossini.

Rossini engendra Bellini et *tutti quanti.*

Or, maintenant que nous voici arrivés aux descendants du roi Rossini, cherchons à suivre la filiation d'une façon plus sérieuse.

Siméon, ou plutôt Simon MEYER (ou Mayer), né en 1768, à Mendorf, près d'Ingolstadt, Teut ou Teutsch d'origine, par conséquent, abandonna l'Université pour le Conservatoire, et alla étudier d'abord à Bologne, avec le père Mattei, puis à Venise, sous la direction du maître de chapelle Bertoni. D'après les conseils de Piccini, il s'adonna entièrement à la composition dramatique, et, en l'espace de trente ans environ, il fit paraître soixante-treize opéras et oratorios, plus une centaine de pièces détachées.

Unissant d'une manière heureuse le style allemand au style italien, il fut le premier qui sut donner aux accompagnements orchestrés une phraséologie figurée spéciale. Ses principaux opéras furent *Les Mystères d'Éleusis*, *Geneviève d'Écosse*, *Les Fausses Rivales*, etc.

Nous avons parlé précédemment du célèbre Père Martini, qui eut pour élève et successeur le Père Mattei, fondateur de l'École de Bologne. Rossini fut, ainsi que nous l'avons vu, disciple du Père Mattei, et Donizetti, qui travailla également avec ce professeur, après avoir été élève de Simon Mayer, put participer à la fusion des deux Écoles.

Né à Bergame, en 1798 (ou 1797), Gaetano Donizetti, merveilleusement doué pour les arts, n'eut qu'à choisir, pour y exceller, celui vers lequel l'entraînait son penchant, et ce fut à la musique qu'il se consacra, après avoir lutté quelque temps contre la volonté paternelle et les exigences d'une situation plus que médiocre. Son premier opéra, *Enrico, conte di Borgogna*, fut écrit pendant la durée d'un service militaire, auquel il avait dû se soumettre momentanément pour échapper aux ennuis du professorat. A cet ouvrage, représenté à Venise en 1818, succéda, l'année suivante, *Il Falegname di Livonia* (Le Portefaix de Livonie), et ce fut un nouveau succès, qui valut à Donizetti sa libération.

Plusieurs autres opéras précédèrent *Anna Bolena*, que la Scala de Milan représenta en 1831, et que l'on peut considérer comme la première œuvre vraiment importante de Donizetti.

En 1832, parut à Naples *L'Elisire d'Amore*, joli opéra bouffe des mieux réussis, et qui fut composé en quinze jours. Ensuite vinrent *Parisina*, *Torquato Tasso*, et enfin *Lucrezia Borgia*, en 1833.

Il est à remarquer que, parmi les meilleurs opéras de Donizetti, il en est plusieurs dont le succès n'a pas été immédiat. Peut-être leur apparition, coïncidant avec celle des ouvrages de Bellini, a-t-elle subi,

de cette rivalité, un ajournement injuste. Ainsi, ce n'est qu'en 1840 que put se faire apprécier *Lucrezia Borgia*, transportée au Théâtre Italien de Paris. *Lucia di Lammermoor*, accueillie d'abord froidement à Naples, en 1835, ne prit son rang que plus tard, sur notre scène, grâce à M. Duprez, qui dut au rôle d'Edgard, qu'il avait déjà interprété en Italie, un de ses plus éclatants succès. Le sextuor inimitable de *Lucie* peut être compté au nombre des plus beaux morceaux d'ensemble qui existent.

La Fille du Régiment et *Les Martyrs*, qui parurent en 1840, à l'Opéra-Comique et à l'Académie Royale de Musique, ne furent pas non plus heureux à leur début. Le premier de ces ouvrages a vu depuis s'établir et s'affermir son succès.

La Favorite, cette œuvre devenue si universellement populaire, fut aussi reçue d'abord peu favorablement. *Don Pasquale*, opéra buffa si spirituellement amusante, n'obtint pas, aux répétitions, les suffrages des musiciens de l'orchestre ; il est vrai qu'elle s'en dédommagea dès la première représentation. Enfin *Linda di Chamounix*, l'un des triomphes de Mlle Patti, dut se faire applaudir à Vienne, avant d'arriver à nous (1843).

Cette année 1843 fut remplie, pour Donizetti, d'une agitation qui commençait à devenir fébrile.

Don Pasquale avait paru au mois de janvier sur notre scène, et l'on représentait, à Vienne, *Maria di Rohan*, tandis que *Don Sébastien* se répétait à Paris, pour être prêt au mois de novembre.

L'état maladif du maestro inquiétait depuis quelque temps ses amis. Nommé Maître de Chapelle à la Cour de Vienne, il y faisait de fréquents voyages, mais ses principales affaires et ses goûts le rappelaient toujours à Paris. Il y fut frappé, en 1846, d'une paralysie au cerveau, et, reconduit à Bergame, sa ville natale, c'est là qu'il expira, en 1848.

BELLINI.

Vincenzo Bellini, né à Catane en Sicile (en 1802 ou 1803), fut élève de Zingarelli, au Conservatoire de Naples, et c'est par l'opéra du *Pirate*, représenté en 1827, au théâtre de Milan, que se révéla son génie. Bientôt toutes les villes d'Italie voulurent monter cet ouvrage, et l'Allemagne les imita promptement.

La Straniera, I Capuleti e i Montecchi, la Sonnambula et *Norma* parurent ensuite avec éclat. *Zaïra*, écrite en 1829 pour le théâtre de Parme, n'y réussit pas mieux que *Beatrice di Tenda* à Venise.

Au commencement de 1833, Bellini se rendit à Londres. pour y surveiller la mise en scène de *Norma* ;

dans l'été de cette même année, il vint à Paris, où il resta deux ans, et il mourut à Puteaux, au mois de septembre 1835, peu après son succès des *Puritani.*

Indépendamment des ouvrages ci-dessus mentionnés, l'œuvre de Bellini comprenait : une cantate, *l'Hyménée;* un opéra composé dans sa première jeunesse, *Adelson e Salvino,* et celui de *Bianca e Fernando,* qui passa presque inaperçu en 1826. Plus, des morceaux de concert, quinze ouvertures, des symphonies, trois messes, deux *Dixit Dominus*, etc.

Bellini marcha sur les traces de Rossini, et s'il ne l'atteignit pas en ce qui concerne la variété, il l'égala et le surpassa peut-être sous le rapport de la justesse d'expression. Son défaut capital est la monotonie de forme et d'inspiration ; cependant il y a, tant dans sa modulation que dans ses procédés d'orchestration, une tendance évidente à secouer le joug de l'École, et il est à présumer que la mort prématurée de Bellini a privé le monde artistique de ce qu'il avait à lui donner de plus viril et de plus complet.

MERCADANTE.

Mercadante, né à Naples, en 1796 (ou 1798), fut aussi élève de Zingarelli, et si nous le plaçons à la suite de Bellini, son jeune condisciple, c'est parce que

Mercadante a cessé d'appartenir à l'École Rossinienne, pour pencher vers celle de Verdi. Ce revirement, après lui avoir été vertement reproché, se trouve en définitive, lui faire honneur. Peut-être y a-t-il eu, en effet, un peu d'exagération dans sa nouvelle manière, mais il faut savoir gré aux novateurs de leurs efforts, et ne considérer que les résultats généraux.

Mercadante, virtuose de premier ordre, fut maître de chapelle au Dôme de Novare en 1833, et directeur du Conservatoire de Naples en 1839. Il mourut en 1870. Son ouvrage le plus apprécié est *Elisa e Claudio*, opéra représenté à Milan en 1821 ; *Le Serment (Il Guiramento)*, que fit valoir l'excellent chanteur Nourrit, peut aussi compter parmi les meilleurs.

VERDI.

Si l'on voulait suivre de nouveau l'ordre généalogique indiqué précédemment, on pourrait dire que Donizetti, fils de Simon Meyer et de Mattei, engendra Verdi.

M. Verdi, né en 1814, à Busseto, dans le duché de Parme, sera peut-être surnommé l'Alfieri de la musique, car il a la vigueur de coloris et l'énergie dramatisauvage du grand poète d'Asti.

Les premières études de M. Verdi ne furent pas favo-

risées, mais le directeur du Conservatoire de Milan dut regretter plus d'une fois d'avoir repoussé un élève de cette trempe. Il est certain que Francesco Basili fut en cela mal inspiré ; heureusement, il ne dépendait pas de lui d'entraver la carrière du jeune aiglon, qui ne tarda pas à prendre son essor.

Son premier opéra fut représenté avec succès à la Scala de Milan, en 1839, c'est-à-dire six ans après sa tentative malheureuse d'admission au Conservatoire, et, en 1842 parut *Nabuchodonosor*, qui excita, en Italie, un réel enthousiasme. A Paris on trouva cette partition bien bruyante, mais elle contenait de remarquables morceaux, qui furent appréciés.

Plusieurs autres ouvrages précédèrent *Rigoletto*, qui parut à Venise en 1851, vint au Théâtre-Italien de Paris en 1852, et fut ensuite traduit pour le Théâtre-Lyrique. C'est cette œuvre qui acquit enfin à M. Verdi la renommée à laquelle il avait droit. Il y employa des moyens d'expression entièrement neufs, et il sut ne pas en faire abus ; il ne s'en servit que pour atteindre le but, et jamais au point de le dépasser.

Il Trovatore et *La Traviata*, qui parurent à Rome et à Venise en 1853, eurent également un succès européen.

Un Ballo in Maschera, représenté et interdit à Naples en 1858, mérite d'être cité à cause du beau finale du troisième acte.

En 1855, M. Verdi avait écrit, spécialement pour la scène française, *Les Vêpres siciliennes*, opéra en cinq actes ; déjà, en 1848, il y avait adapté, sous le titre de *Jérusalem*, un ouvrage représenté à Milan en 1843, *I Lombardi*, et, en 1867, il nous donna *Don Carlos*.

Enfin, *Aïda*, opéra composé en 1871 pour le théâtre du Caire, et chanté une première fois à Paris par d'excellents artistes italiens, a été monté à l'Opéra, en 1880, par M. Vaucorbeil, et ses représentations ont été inaugurées sous la direction du maestro lui-même.

LES RICCI

Il me reste à parler des frères Ricci, Napolitains, auteurs de *Crispino e la Comare*, petit opéra bouffe, qui fut représenté à Paris, avec grand succès, en 1865.

Louis Ricci, l'aîné des frères, était né en 1808. Tous deux firent de sérieuses études musicales, mais leur talent était particulièrement bouffon, et ils donnèrent, ensemble et séparément, une série d'ouvrages burlesques, qui firent la joie du public italien.

Louis Ricci devint fou, et mourut en 1860, à Prague, où sa fille, jeune et charmante cantatrice, finit aussi, très prématurément, à la suite de ses premiers succès.

Disons, enfin, que l'école italienne contemporaine voit poindre de nouvelles illustrations. Les noms de Marchetti, de Gobatti, sont déjà célèbres, ainsi que celui de Boïto, auteur du *Mefistofele*, qui a paru en 1880.

ECOLE ALLEMANDE

DU XIXe SIÈCLE

BEETHOVEN

Autant Mozart trouva tout disposé autour de lui de manière à favoriser le développement de ses heureuses dispositions, autant Beethoven vit les siennes comprimées par une rigueur capable de les détruire dans leur germe. La musique lui fut tristement imposée. Peut-être fut-il un enfant difficile comme il a été un homme farouche, car l'enfant se retrouve dans l'homme; peut-être aussi cet artiste aux sombres aspirations, accessible cependant aux sentiments les plus tendres, mais obligé d'en refouler longtemps l'expression, dut-il justement cette profondeur de pensée que

nous admirons en lui, à la privation totale d'épanchement qui affligea ses jeunes années.

Beethoven, né en 1770, avait cinq ans lorsque son père, chanteur à la chapelle de la petite cour électorale de Bonn, commença à lui enseigner la musique, c'est-à-dire à le martyriser. Tous les jours, on enfermait l'enfant jusqu'à ce que sa tâche fût terminée, et le moindre mécontentement du père se traduisait en sévices brutales. La mère, plus indulgente, s'efforçait d'adoucir ces rudes traitements, et ce fut elle qui, après la mort du père, entoura son fils de ces soins auxquels on s'accoutume aisément, qui mettent dans la vie cette uniformité si favorable au travail, mais dont on ne peut plus se passer sans souffrance. Pourtant Ludwig Beethoven avait dû s'habituer à la solitude, car, dans la triste demeure paternelle, que ses deux frères avaient désertée de bonne heure, point de place même pour une camaraderie! Aussi une timidité sauvage le tint-elle plus tard éloigné du commerce des hommes. Des affections passagères et mal placées sans doute, ne purent lui procurer les douceurs de la famille, et c'est dans son art seul qu'il trouva l'exercice de ses facultés aimantes. Mais là, que de jouissances sublimes lui sont réservées! Il entre en communication intime avec la nature; tout lui parle et tout veut être traduit; les résonnances sauvages de la forêt, le gémissement des branches sur

les hautes cimes, le bruit sourd de la roche qui s'écroule au fond du précipice, le mugissement des eaux du torrent ; puis, le murmure plus doux de la vie qui s'agite dans les prés, le ruisseau, l'oiseau, l'insecte, tout aura sa note, et sa note vraie, dans ses poèmes grandioses, car ce n'est pas seulement dans la symphonie pastorale, où il a décrit l'orage, et la joie causée par le retour du soleil, qu'il a cherché à exprimer les choses de la nature; il en était sans cesse inspiré. Aussi quelle douleur dut être la sienne lorsqu'il ressentit les premières atteintes de cette cruelle infirmité qui allait lui ravir la plus grande partie de ses jouissances! Longtemps ce fut une menace qui jetait un voile de mélancolie autour du pauvre homme de génie; puis, graduellement, le silence se fit tout à fait, et enfin il ne conserva plus que le souvenir de tous ces beaux murmures qui l'avaient tant charmé! Il voulut cependant les exprimer encore ; il savait obtenir tel effet en employant tel moyen; ne se trompa-t-il jamais? c'est ce dont il est permis de douter.

Beethoven qui, à onze ans, dédiait à l'Electeur six sonates où l'on retrouve les procédés de Mozart ; qui, au même âge, faisait ses délices du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach ; qui, à seize ans, sollicitait, de l'Electeur de Cologne, la faveur d'être aidé pour aller à Vienne prendre les leçons d'Haydn ; Beethoven, dit-

on, prétendit plus tard n'avoir jamais rien appris de personne, ce qu'on lui reproche comme un trait d'ingratitude; mais cela n'est point exact. Il se sentit longtemps au contraire un tel besoin de direction, qu'en 1795, il se mit sous celle du contrepointiste Albrechtsberger, pendant une absence d'Haydn, qui, cette année même, lui écrivait de Londres. « Si je pouvais recommencer ma vie, je voudrais suivre une voie toute nouvelle, et produire des œuvres tout à fait différentes. C'est à toi à savoir te débarrasser des vieilles entraves pour donner un libre cours à ta fantaisie, et peindre des images et des sentiments que je n'ai pas su rendre. »

Beethoven, pénétré de ce désir, se renferma de plus en plus en lui-même et ne se montra plus soucieux de communiquer qu'avec la nature. Il eût voulu anéantir tout ce qu'il avait composé avant l'année 1798. C'est à partir de cette époque que parurent ses œuvres les plus remarquables. Il se fixa définitivement à Vienne, où la musique était alors en grand honneur, mais il n'y prit point d'emploi régulier, ne pouvant supporter nulle contrainte, nulle obligation gênante. Son seul moyen d'existence était une rente que lui assura l'archiduc Rodolphe, évêque d'Olmütz, pour remplacer celle dont l'avait privé la mort de son premier protecteur, l'Electeur de Cologne. C'est vers l'année 1809

que lui devint funeste sa coutume de travailler au dehors sans se rendre compte des heures ni de la température. Un refroidissement affecta d'abord la finesse de son ouïe, et peu à peu il se vit affligé d'une surdité complète. A ce malheur, se joignit l'inquiétude de l'avenir, et ces chagrins déterminèrent une maladie de foie, qui causa la mort du pauvre grand artiste. Le 27 mars 1827, il expirait entre les bras de ses amis, Streicher et Hummel. La population de Vienne s'indigna contre les grands, qui avaient négligé d'améliorer la position d'un tel concitoyen, et le voyaient disparaître avec indifférence. On lui fit des obsèques dignes d'un prince, et un monument lui fut élevé. Il avait vécu solitaire, faisant de la musique sa seule compagne. Un neveu, dont il avait été le second père, et pour lequel il eût voulu s'enrichir, ne lui avait causé que les plus cruels soucis. Il ne laissait donc après lui que son œuvre splendide.

Beethoven est un compositeur esssentiellement symphoniste, et les *paroles* ne lui étaient point nécessaires. Il a cependant écrit un opéra, *Fidelio*; une cantate, *Le Christ au jardin des oliviers* ; une mélodie dramatique, *Adélaïde;* et une grande quantité de *lieder*. Plusieurs messes, notamment sa *Grand'Messe solennelle* et un *Miserere* pour voix d'hommes, ont témoigné de sa supériorité dans le genre religieux ; les ouver-

vertures d'*Egmont*, de *Coriolan*, de *Léonore* ; ses concertos, ses sonates pour piano, entre lesquelles nous choisirons *Le Clair de lune*, et la *Sonate pathétique* ; ses morceaux concertants, ses quatuors d'instruments à cordes, son magnifique septuor, etc., etc., lui permettraient déjà de prétendre au premier rang parmi les génies de l'art musical, et ses admirables symphonies achèvent de le lui conquérir. C'est là que, délivré de tout assujettissement, et appelant à son aide toutes les ressources de l'orchestration la plus riche, il s'attache à dépeindre les visions poétiques de son âme. Lorsque l'on veut les écouter aussi avec le cœur, que ne découvre-t-on pas dans la symphonie en *Ut mineur*, dans la symphonie en *La Majeur*, dans la *Symphonie Héroïque*, et dans la *Symphonie Pastorale* !

C'est en 1801 que parut la première symphonie de Beethoven (en ut majeur) ; elle est écrite un peu dans l'esprit de Mozart, mais la seconde (en ré majeur), qui parut en 1806, est entièrement dégagée de toute influence, et désormais Beethoven sera toujours lui-même, et lui seul, si ce n'est peut-être dans quelques parties de la symphonie en Si majeur, et de la huitième symphonie, en Fa majeur, commencée vraisemblablement à la même époque que la première, et terminée plus tard. La symphonie avec chœurs (neuvième et dernière), composée sur l'ode à la liberté, de Schiller, a

été appelée *non plus ultrà* par ceux qui ont su la comprendre.

Pour toucher terre en finissant, citons cette appréciation imagée d'un auteur allemand : « Haydn a planté un beau jardin, Mozart y a bâti un palais, Beethoven y a élevé une tour, et quiconque voudra construire plus haut se cassera le cou. »

STEIBELT, DUSSECK, HIMMEL

Rétrogradons un peu maintenant pour placer, à la suite de Beethoven, d'abord trois pianistes, ses aînés, Steibelt, Dusseck et Himmel, et nous reviendrons à Hummel, son ami, en passant par Rinck, Cramer, Maelzel et Hoffmann.

Daniel Steibelt (1756-1823), naquit à Berlin, où son père était facteur d'instruments. Le roi Frédéric Guillaume II, qui avait eu l'occasion de remarquer ses dispositions, le confia tout enfant à la direction du professeur Kirnberger, lequel en fit un brillant pianiste. Il commença de bonne heure ses tournées artistiques, et fut partout applaudi. Pendant son séjour à Paris, où plusieurs de ses opéras furent représentés, il fut professeur de Mlle de Beauharnais, la future reine Hortense. En 1808, on l'appela à Pétersbourg, en remplacement de Boieldieu, comme maître de la chapelle

impériale. Steibelt a beaucoup travaillé pour le théâtre, et son œuvre pour le piano est considérable. Toutes nos élèves ont joué peu ou prou son morceau à grand effet, *l'Orage*.

Dusseck (1760-1812), né en Bohême, fut grand virtuose et compositeur classique. Il se fit entendre à Londres, à Berlin et à Paris, où il se fixa définitivement. Il a écrit pour le piano de bonne musique, maintenant bien vieillie.

Frédéric Himmel, né en 1765, fut un pianiste remarquable et un compositeur aimé. Après avoir fait sa théologie à Halle, il alla à Postdam, et s'y fit entendre au roi Frédéric-Guillaume II, qu'il charma par son talent d'exécution, et qui lui accorda une subvention pour continuer ses études musicales. Il travailla la composition à Dresde, sous la direction de Naumann, et ne tarda pas à écrire un premier Oratorio, *Isaac*, sur un poème de Métastase. Cet ouvrage, qui eut du succès, lui valut une nouvelle faveur, le roi l'envoya passer deux ans en Italie. Il composa, pour Venise, une Pastorale, et fit représenter, à Naples, un opéra, *Sémiramis*. Puis il fut rappelé à Berlin pour occuper la place de maître de chapelle, devenue vacante par la mort de Reichardt. Cette situation, qu'il conserva jusqu'à sa mort, fut très brillante pour lui, et aurait pu l'être davantage encore, si l'irrégularité

de ses mœurs n'y eût mis obstacle. Il mourut en 1814, et on lui fit cette plaisante oraison funèbre, de dire qu'il était étrange qu'il fût mort d'hydropisie, après avoir toute sa vie absorbé plus de vin qu'il n'était nécessaire.

Himmel s'était fait cependant, comme professeur de piano, une grande réputation, et ses œuvres ont toujours obtenu du succès. Il a écrit des opéras, des cantates, des psaumes, des *lieder*, et une quantité de musique pour le piano.

SUSZMAYER, SCHWENKE

Le maître de chapelle Suszmayer (1766–1803), fut élève de Salieri et de Mozart, dont il devint le compagnon indispensable, et ce qui le place hors ligne, ce ne sont pas les succès qu'il dut à ses propres œuvres, quoiqu'il en ait obtenu d'assez brillants, mais c'est sa collaboration à celles de Mozart. Il termina l'orchestration de la partition de Titus, que le maître n'avait fait qu'esquisser, et y ajouta quelques airs ; en outre, il acheva le *Requiem*, ce dont fit foi le manuscrit original, où l'on put constater la part qui lui revenait de ce chef-d'œuvre.

Suszmayer avait su s'assimiler le genre de Mozart, mais s'il parvenait à lui *emboîter le pas*, il n'avait garde

d'être Mozart à lui tout seul. Ses mélodies, douces et coulantes, manquaient d'originalité et de profondeur.

La famille des Schwenke a joui en Allemagne d'une assez grande notoriété artistique pour mériter de ne pas être oubliée. Le premier du nom était un célèbre basson. Son fils, né en 1767, fut naturellement son élève; il travailla également avec Kirnberger et Marpurg, et devint aussi bon pianiste et organiste que contrepointiste savant. Il succéda à J.-S. Bach, en 1789, comme directeur de musique à Hambourg, où il mourut en 1822, laissant après lui une quantité d'œuvres estimées, parmi lesquelles nous citerons l'orchestration du *Messie* de Hændel, celle de la messe en si bémol de J.-S. Bach, et la réduction au piano du *Requiem* de Mozart.

Les quatre fils de Schwenke furent aussi de très remarquables artistes, et l'un d'eux fit exécuter à Paris une *Messe* qui eut la bonne chance de plaire à Cherubini, lequel, comme on sait, n'était pas facile à contenter.

RINCK, CRAMER, MAELZEL

Jean-Christian Rinck fut un musicien accompli. Fils d'un chantre de Gotha, il naquit en 1770, et déjà en 1790, il était lui-même organiste et professeur. C'est

en ces qualités qu'il fut appelé, en 1817, à la cour de Darmstadt, où il exerça jusqu'à sa mort.

L'École d'orgue de Rinck est demeurée précieuse. Les élèves peuvent y apprendre à tirer parti de toutes les ressources de l'instrument, et y puiser la connaissance du style qui lui est propre.

Jean-Baptiste Cramer (1771-1858), né à Mannheim, fut un des plus grands pianistes de son temps. Son œuvre est devenue classique, et il n'est pas d'élève qui ne se soit appliqué à jouer ses belles études, que l'on faisait autrefois succéder à celles de Clementi, mais que celles de Bertini et d'autres compositeurs modernes ont un peu fait négliger. Cramer mourut en Angleterre, où il s'était fixé, et où il avait professé pendant de longues années.

Jean-Népomucène Maelzel, né à Ratisbonne, en 1772, fut attaché, comme physicien, à la cour de Vienne. Fils d'un facteur d'orgues, il employa de préférence ses connaissances aux choses de l'art musical. Il inventa, indépendamment du *métronome*, dont l'usage est devenu général, un *harmonica métallique*, un instrument à clavier appelé *panharmonikon* ou *orpheus-harmonica* et plusieurs *automates musicaux*.

HOFFMANN, SEYFRIED.

Nous avons déjà mentionné plusieurs musiciens doués d'aptitudes très variées ; en voici un dont les œuvres littéraires sont universellement connues.

Ernest-Théodore Hoffmann, né en 1776, à Kœnigsberg, étudia simultanément le droit et la musique. Après avoir fait son stage au tribunal de Berlin, il devint assesseur à Posen, puis conseiller d'État à Varsovie, où il se maria. En 1806, l'ambassade de Prusse en Pologne ayant été supprimée, Hoffmann perdit sa position et s'en revint à Berlin ; il y devint l'hôte de Reichardt, et composa, dans ses loisirs, un *Requiem* imité de celui de Mozart. En 1808, il fut tiré de sa situation précaire par l'offre qui lui fut faite d'une place au théâtre de Bamberg, où il devait réunir les emplois de directeur de musique, de régisseur, de metteur en scène, de peintre décorateur, et de compositeur pour les pièces de circonstance. Mais bientôt l'entreprise sombra, et Hoffmann se trouva de nouveau sans ressources. C'est alors qu'il sollicita d'être admis a écrire dans un journal de musique publié à Leipzig; on lui confia quelques travaux, qu'il exécuta en peu de jours, et que le monde littéraire dévora. Peu après il fut appelé à diriger une troupe théâtrale à Dresde, et

enfin, deux ans plus tard, en 1816, il revint à Berlin pour occuper, à la Chambre de Justice, un poste de conseiller, qui le mit à l'abri du besoin, et qu'il conserva jusqu'à sa mort (1822).

Hoffmann a composé un opéra (*Ondine*), qui fut représenté à Berlin, et dont quelques parties eurent du succès ; mais ce qui sera toujours du plus haut intérêt pour les artistes, c'est son œuvre littéraire, dans laquelle, à travers les récits les plus fantastiques, il exprime et développe avec clarté les plus fines et les plus justes appréciations musicales.

Disons ici quelques mots du chevalier Ignace de Seyfried, viennois, né, comme Hoffmann, en 1776, et qui mérite de ne pas être oublié, non seulement parce que son œuvre, très considérable, a été fort appréciée en Allemagne, mais surtout parce qu'il fut l'élève de Mozart, d'Albrechstberger, de Winter, et l'ami intime de Beethoven.

HUMMEL, FIELD, RIES.

Jean-Népomucène Hummel (1778-1837) fut, comme Mozart, musicien dès le berceau. Il avait quatre ans lorsque son père, directeur de la musique militaire à Presbourg, lui apprit à jouer du violon, et cinq ans

lorsqu'il lui fit étudier le piano. A sept ans l'enfant, qui pouvait passer pour un petit prodige, fut conduit à Vienne, où Mozart, qui n'aimait cependant pas à donner des leçons, consentit à se charger de lui. Il l'accueillit même dans sa famille, où il le garda pendant deux ans. Le père de Hummel le fit ensuite voyager en Allemagne, en Danemark, en Angleterre, en Écosse et en Hollande. Ces pérégrinations durèrent six ans, et le talent prématuré du jeune Hummel fut partout comparé à celui de Mozart. De retour à Vienne, il étudia la composition sous la direction d'Albrechtsberger et de Salieri. Il entra dans la maison du prince Esterhazy, et ses premières œuvres y obtinrent l'approbation d'Haydn. De 1811 à 1816, son professorat à Vienne ne fut interrompu que par quelques voyages. De 1816 à 1822, il fut attaché à la maison du Grand duc de Weimar ; puis il entreprit une nouvelle tournée artistique en Italie, en Russie, en Hollande et en France. C'est à Moscou qu'il se fit présenter chez Field comme un amateur passionné de musique, désireux de ne pas quitter la ville sans l'entendre. Field se rendit à ses vœux, et eut la complaisance d'exécuter devant lui un de ses morceaux à succès. Hummel après avoir certifié que jamais il n'avait entendu jouer avec autant de précision et de grâce, fut à son tour sollicité de se mettre au piano. Il dut céder aux ins-

tances pressantes de son hôte, et reprenant le thème de Field, il le développa avec tant d'énergie et d'habileté que le compositeur anglais reconnut aussitôt qu'il avait affaire à un maître, et que ce maître ne pouvait être que Hummel. Une scène touchante s'ensuivit, et désormais les deux grands pianistes se lièrent d'intime amitié, avec cette nuance que Field considéra toujours Hummel comme son supérieur.

Hummel a beaucoup écrit pour le théâtre, mais là n'est pas son titre de gloire. Ses œuvres religieuses, parmi lesquelles nous citerons trois Messes solennelles; ses œuvres instrumentales, où nous choisirons son magnifique septuor en *ré mineur* ; ses solos pour le piano, notamment les concertos en *la*, en *si mineur* et en *la bémol*, qui servent souvent de morceaux de concours au Conservatoire ; une grande fantaisie en *mi bémol*, et un rondeau brillant en *la majeur*, voilà ce que les artistes n'ont pas cessé d'apprécier et d'étudier. Dans les compositions de Hummel, l'emploi sobre des ressources du mécanisme fait valoir et ne dénature jamais la noblesse des chants.

John Field (1780-1837) fut le plus remarquable élève de Clementi, avec lequel il voyagea et se fit entendre. C'est un des rares artistes anglais que l'on ait à citer, et il a habité la Russie beaucoup plus que l'Angleterre. Ses œuvres pour le piano ont un cachet mélodique fin

et distingué. Ses concertos, ses nocturnes, n'ont pas vieilli, et sont toujours étudiés avec plaisir.

Ferdinand Ries, né à Bonn en 1784, fut l'unique élève de Beethoven, qui le patronna et favorisa ses débuts comme pianiste de concert. Après s'être fait entendre à Vienne, il entreprit plusieurs voyages et se rendit, en 1813, à Londres, où il devint directeur du Concert Philharmonique. En 1824, ayant fait une fortune suffisante, il retourna se fixer à Bonn, avec sa famille ; mais des pertes d'argent l'obligèrent à quitter cette retraite, et il dut se remettre à voyager de nouveau. Il alla d'abord à Francfort, puis il parcourut l'Italie, et, après avoir été directeur de musique à Aix-la-Chapelle, il revint à Francfort, où il mourut en 1838.

Ferdinand Ries, dont l'œuvre est considérable, a composé des opéras, un oratorio, des quintettes, des quatuors, des concertos, des sonates, etc.

LE CHEVALIER NEUKOMM

Sigismond Neukomm (1778-1858), universellement connu sous le titre de *Chevalier Neukomm*, rappelle les artistes du moyen age, dont la vie s'écoulait largement à l'abri de celle des grands seigneurs. Né à Salzbourg, où son père était docteur en droit et professeur à l'École nor

male, il avait une distinction native et des facultés intellectuelles qui lui rendirent facile la fréquentation de la plus haute société, à laquelle il devint précieux par ses qualités d'homme du monde autant que par son beau talent. Il eut d'abord l'honneur de pouvoir passer pour l'élève de Joseph Haydn, quoique, à vrai dire, les relations intimes qui s'établirent entre eux, grâce à la persévérance du jeune Sigismond, qui ne se laissa pas décourager par un premier accueil très froid, ne prissent jamais le caractère d'une direction suivie. Le véritable maître de Neukomm fut l'organiste Weissauer, qui le mit en état de tenir, à quinze ans, l'orgue de l'église de l'Université et d'être répétiteur du théâtre de la cour. Pendant un séjour de sept ans à Vienne, Joseph Haydn, à qui il avait été recommandé par Michel Haydn, son frère, consentit à voir ses compositions et à lui donner quelques conseils, et peut-être Neukomm dut-il, en effet, à l'influence de ce grand maître, une partie de la pureté de son style. En 1804, Neukomm alla en Russie et y fut pendant quelque temps directeur de l'Opéra allemand. En 1809, il vint à Paris; il y fut présenté par la princesse de Vaudémont, sa protectrice, au prince de Talleyrand, qui devint son Mécène, et dont il habita l'hôtel pendant plusieurs années. En 1815, il accompagna le célèbre diplomate au congrès de Vienne, et fut, à la même époque, décoré et anobli par

Louis XVIII. Puis on le retrouve, en 1816, à Rio Janeiro, à la suite du prince de Luxembourg. De 1826 à 1836, il parcourut l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre, la France et l'Afrique. Une infirmité cruelle vint arrêter momentanément ses courses vagabondes. Il lui fallut subir l'opération de la cataracte ; elle réussit, et voilà notre artiste reparti pour de nouveaux voyages. Toutes les solennités musicales réclamaient sa présence. Une inauguration, un festival, l'audition d'une œuvre classique, le forçaient à se remettre en route. Souvent il cédait aux instances d'une société d'élite, et se faisait entendre sur le grand orgue ou sur l'orgue expressif. Il pouvait improviser pendant des heures sans se fatiguer. Une extrême habitude lui rendait ce travail facile. Il savait, mieux qu'aucun artiste, faire subir à un thème donné tous les développements, toutes les transformations dont il était susceptible. Tant d'art étonnait, mais ne touchait pas. La critique n'aurait pas trouvé à y reprendre, mais dans ce talent, l'inspiration était remplacée par le procédé et le savoir faire. Les compositions de Neukomm, nobles et correctes, sont également uniformes et froides. Ce sont comme de pâles reflets de celles des maîtres qu'il a étudiés et admirés. Citons cependant, parmi plus de sept cent cinquante œuvres, un *Stabat Mater*, un *Requiem*, plusieurs messes et de nombreux motets, écrits dans un vrai

sentiment religieux. Neukomm vint terminer ses jours à Paris, en 1858, dans la famille de son frère.

SPOHR

Louis Spohr naquit, en 1784, à Seesen, petite ville du duché de Brunswick, où son père exerçait la médecine et cultivait la musique entre temps. L'enfant, bercé par les *lieder* favoris de son pays, prit goût de bonne heure à l'art des sons, et il fallut renoncer à contrarier son penchant. Le violoniste Maucourt, attaché à la chapelle ducale, fut chargé d'abord de diriger l'éducation musicale du jeune Louis, dont le talent naissant ne tarda pas à se faire remarquer. Il avait douze ans lorsqu'il fit entendre à la cour son premier concerto, et par suite du succès qu'il y obtint, le duc de Brunswick l'admit au nombre des exécutants de sa chapelle. A dix-sept ans, Louis Spohr, devenu un virtuose de premier ordre, commença ses tournées artistiques. Il se fit entendre d'abord en Russie, où il suivit le violoniste François Eck, dont il avait pris des leçons ; puis en Prusse et en Saxe, où lui fut offerte une position, qu'il accepta, à la cour de Gotha. Là, il mit à profit ses loisirs en composant une grande quantité de musique instrumentale, des *lieder*, un oratorio et un opéra. Puis il recom-

mença ses voyages, accompagné cette fois de sa première femme, harpiste d'un grand mérite.

En 1813 il fut appelé à diriger un des théâtres de Vienne, et c'est à Vienne même qu'il écrivit son *Faust*, qu'il ne réussit à faire représenter que plus tard, et qui n'eut son vrai succès qu'à Berlin. Après avoir parcouru l'Italie, il séjourna quelque temps à Francfort, puis il se fit entendre à Paris, et surtout à Londres, où il excita un vif enthousiasme. Enfin, il se fixa à Cassel, où se termina sa longue et brillante carrière. C'est dès l'année 1823 qu'avait paru son chef-d'œuvre, *Jessonda*, dont le succès devait s'étendre plus tard. Spohr a été, ainsi que Schubert, un compositenr élégiaque, et ce sujet dramatique indien ne pouvait manquer de lui être plus sympathique que celui de *Faust*, qu'il traita du reste sous forme de cantate, et dans lequel il employa toutes les ressources d'une harmonie énergique et puissante ; il se plut au contraire à prodiguer dans *Jessonda* ses trésors de sentimentalité vaporeuse. C'est une musique de demi-teinte, expressive, mais sans éclat, qui charme et pénètre, sans jamais émouvoir violemment.

Spohr a été pendant plus de trente ans l'arbitre du monde musical en Allemagne. Son École de violon y était devenue célèbre et florissante, et il s'y

est formé une légion d'artistes auxquels son œuvre considérable et variée est restée familière, et qui ont continué à la faire apprécier. Spohr mourut en 1859

CARL-MARIA DE WEBER

C'est de l'avènement de WEBER que Kiesewetter a daté sa dix-septième et *dernière* époque musicale, et c'est à Weber, en effet, que remonte l'origine de la nouvelle École romantique ou *Shakespearienne*, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui cherche sans cesse à traduire les agitations poétiques d'un monde surnaturel. Le génie de Weber se sent à l'aise dans la société des sylphes ; il sait retracer leurs empreintes fugitives et rhythmer leur démarche vive et légère. Et quelle richesse, quelle puissance harmonique il a su mettre au service de ces héros aériens ! Dans quelles régions idéales vous transporte la musique d'*Oberon !* A quel drame fantastique vous fait assister celle du *Freyschütz !* Peut-être Weber, si reconnaissant envers les librettistes qui lui avaient fourni ces sujets, très féconds pour lui, aurait-il pu, au besoin, se passer de leur aide, et remplir, par sa seule pensée musicale, le *scenario* indiqué. Évidemment, il saisissait l'idée poétique, s'en enthousiasmait et s'en trouvait par suite heureusement inspiré.

Carl-Maria de Weber, né en 1786, à Eutin, dans le Holstein, a été un si remarquable pianiste qu'il serait injuste de ne pas nommer son premier maître, Heuschel. Michel Haydn, dont il reçut ensuite les leçons à Salzbourg, favorisa la publication de ses premières œuvres pour le piano (six fuguettes, 1798) ; enfin, c'est sous les auspices de Valesi et de Kalcher, célèbres à Munich, l'un comme professeur de chant, et l'autre comme organiste, qu'il fit représenter son premier petit opéra, *Puissance de l'Amour et du Vin.* Mais devenu exigeant pour lui-même, il ne tarda pas à livrer impitoyablement aux flammes une partie de ses essais. D'ailleurs, vers 1799, une autre passion artistique vint s'emparer de lui, et cet enfant de treize ans eut, sur son père, le major Antoine de Weber, assez d'influence pour l'attirer dans une entreprise très hasardeuse. Il s'agissait de tirer parti de la découverte récente de la presse lithographique, et le jeune Carl, ayant cultivé déjà le dessin et la peinture, crut pouvoir aisément profiter de cette invention. Le père et le fils se mirent bravement en route pour la Saxe, où ils comptaient exploiter leur nouvelle industrie, mais, découragés en peu de temps par les difficultés de l'entreprise, ils l'abandonnèrent, et Carl-Maria s'en revint, fort heureusement, à la musique. En 1800, parut à Munich *La Fille des*

Bois (1), opéra dont le succès s'étendit plus tard à Vienne, à Prague et à Pétersbourg. En 1801, Weber traita, à Salzbourg, un sujet empreint de couleur locale, *Pierre Schmoll et ses Voisins*, qui y fut néanmoins et peut-être pour cela même très froidement accueilli; pour consoler de cet échec le compositeur, il ne fallut rien moins que l'attestation solennelle de son vieux maître, Michel Haydn, déclarant par écrit que cette partition était composée *selon les règles*. Après une tournée artistique, entreprise en 1802, Weber séjourna deux ans à Vienne, où il entra en relations avec Joseph Haydn et l'abbé Vogler. Suivant le conseil de ce dernier, il se résigna à travailler de nouveau la théorie, tout en perfectionnant son talent de pianiste. En 1804, nous le retrouvons à Breslau, en qualité de Directeur de musique, et faisant représenter un nouvel opéra, *Rübezahl*. En 1806, il accepte les propositions du duc de Würtemberg, qui l'emmène à Carlsruhe, d'où la guerre vient le chasser; à Stuttgard, il refait sa *Fille des Bois*, et lui donne un titre nouveau, *Sylvana*; il compose en outre une cantate, des ouvertures, des symphonies; en 1810, il fait un nouveau

(1) Lorsque *La Fille des Bois* reparut, sous le titre de *Sylvana*, une charmante danseuse, chargée du principal rôle, inspira à Weber un vif attachement, et c'est elle qui devint sa femme.

voyage artistique à Francfort, à Munich et à Berlin, et compose l'opéra d'*Abou-Hassan*. De 1813 à 1816, il dirige le théâtre de Prague, et écrit une remarquable cantate, *Combat et Victoire*. En 1816, il passe quelque temps à Berlin, où vient le rechercher un engagement pour Dresde. C'est dans cette dernière ville qu'il écrit une quantité de musique instrumentale, plusieurs cantates de circonstance, et la jolie musique de *Preciosa ou les Bohémiens*, dont Berlin s'empare en 1820, en attendant l'apparition du *Freyschütz*, que le compositeur lui donne l'année suivante (1821). Le succès de cette dernière partition toujours reprise et toujours admirée, a été universel. Partout ses mélodies sont devenues populaires. Le chœur des chasseurs, la valse, ont fait le tour du monde. La splendide ouverture, si magistralement exécutée au Conservatoire, la belle cavatine d'Agathe, triomphe des cantatrices de premier ordre, écueil des talents incomplets; les couplets, les rondes, de facture si accentuée, etc, cet ensemble de remarquables morceaux fait du *Freyschütz* (*Robin des Bois*), un opéra hors ligne. Weber écrivit, en 1823, *Euryanthe*, pour le théâtre de Vienne. Enfin, en 1825, il composa *Oberon*, pour celui de *Covent-Garden*, et se rendit à Londres, afin d'en surveiller les répétitions; mais ce fut, hélas, son dernier voyage! Atteint depuis

quelque temps d'une fièvre laryngée, il y succomba loin des siens, et nâvré de mourir sans les revoir (1826).

On ne prête jamais qu'aux riches; c'est pour cela peut-être qu'aussitôt après la mort de ce grand compositeur, on publia à Paris, sons le titre de *Dernière pensée de Weber*, une jolie mélodie, qui est par le fait de *Reissiger* (1). Cette mélodie, populaire en Allemagne, a été composée sur un sujet qui n'a aucun rapport avec ce qui peut hanter l'esprit d'un mourant.

Nous avons parlé déjà du magnifique talent de Weber pour le piano; c'est à lui qu'est due l'initiative de cette exécution qui tend à reproduire sur le clavier d'une manière distincte toutes les parties de l'orchestre. Son mécanisme devait être infatigable, si l'on en juge par son rondo classique, *le Mouvement perpétuel*. *Le Croisé*, morceau de salon, qui contient tout un poème, est souvent choisi pour les concours du Conservatoire, parce qu'il exige et met en lumière toutes les qualités du pianiste. *L'Invitation à la Valse*, que Berlioz a si heureusement et si brillamment orchestrée, est précédée d'une introduction dialoguée, à laquelle on ne sait pas toujours donner toute sa valeur, et qu'il fallait entendre détailler, par exemple, par le professeur Robberechts

(1) Maître de chapelle à Dresde, et excellent compositeur. Il a laissé de charmants morceaux pour piano et instruments à cordes.

Je ne puis terminer cet article qu'en recommandant aux jeunes pianistes l'étude soigneuse et approfondie des œuvres de Carl-Maria de Weber.

LES SCHNEIDER

Dans la tribu des Schneider, ainsi que dans celle des Schmitt et des Romberg, nous choisirons les représentants les plus marquants, pour en faire l'objet d'une notice particulière.

Après avoir mentionné un Franz Schneider, né en 1737, qui fut élève et successeur d'Albrechtsberger, c'est-à-dire organiste éminent, et dont le fils devint artiste à son tour, et un Abraham Schneider, célèbre corniste, né en 1760, nous nous occuperons de Gottlob Schneider et de son fils aîné, chefs de ce que l'on appelle *la grande famille des Schneider*.

Né en 1753, dans un village dc Prusse, Gottlob Schneider fut d'abord ouvrier tisserand, mais passionné pour la seule musique qui fût à sa portée, il entreprenait, chaque jour de fête, et par tous les temps, un véritable voyage pour aller entendre, à la ville l'organiste de la cathédrale. Celui-ci ne pouvait manquer de distinguer à la fin un auditeur aussi assidu. L'artiste et l'ouvrier se lièrent d'amitié, et le résultat en fut que le métier négligé cessa de nourrir son

homme, lequel, autant par nécessité que par goût, devint d'abord le suppléant, et plus tard le successeur de son ami. Gottlob Schneider fut récompensé de son courage et de sa persévérance par une situation des plus honorables, et la médaille civile de premier ordre lui fut décernée.

Frédéric, son fils aîné, qui parvint à toutes les dignités musicales, naquit en 1786, et à quatre ans, si l'on en croit l'histoire, il touchait le piano et l'orgue, ce qui paraît tout à fait invraisemblable. A douze ans, il savait la basse chiffrée, et jouait de tous les instruments. Déjà il était capable de professer à l'école que dirigeait son père, lorsqu'un événement vint jeter le trouble dans leur existence si paisible, et qui le croirait? cet événement ne fut autre qu'une représentation de *la Flûte enchantée*, donnée à la ville voisine. Cette musique mélodieuse enthousiasma le jeune homme et lui inspira le désir de jeter aux orties le contrepoint double pour cultiver exclusivement l'art théâtral. Afin de combattre cette disposition, on crut bien faire en l'envoyant au collége, suivre des études sérieuses. Mais la jeunesse avec laquelle il y fut en relations eut bientôt fait d'apprécier ses talents et d'en tirer parti. En 1805, nous le retrouvons à Leipzick, où, tout en travaillant les mathématiques, il publie ses premières œuvres musicales. L'année suivante, il

est nommé organiste et professeur de chant à l'Université. Puis, il devient, à Dresde, le prédécesseur d'Hoffmann, comme directeur de musique (1810-1813). Ensuite il retourne à Leipzick, pour tenir l'orgue de la cathédrale et diriger les répétitions de la troupe théâtrale. En 1820, paraît son premier oratorio, *Le Jugement dernier*. Enfin, il est appelé à Dessau en qualité de maître de chapelle, et y fonde une remarquable École de musique.

Frédéric Schneider est considéré en Allemagne comme le représentant, au dix-neuvième siècle, du grand art de l'oratorio, art dans lequel excella Haendel au dix-huitième. Les plus célèbres oratorios de Schneider sont : *le Déluge, le Paradis perdu, le Christ enfant,* etc. Il a composé aussi des symphonies, des messes, des motets, un Manuel des organistes, des solfèges, etc.

Jean Gottlob et Jean Gottlieb Schneider, tous deux frères de Frédéric, furent aussi réputés parmi les plus forts organistes de ce siècle. Nous ne pouvons malheureusement nous arrêter à ce qui les concerne, sous peine de froisser tous les autres Schneider, que l'exiguité de notre cadre nous force à passer sous silence. Mais avant de parler de Schmitt et de Wolfram, nommons un viennois, né comme eux en 1789, Joseph Mayseder, violoniste et compositeur, que Paganini lui-même mettait au premier rang.

SCHMITT, WOLFRAM, MOSCHELÈS

Aloys Schmitt, né en 1789, et son frère Jacob, né en 1805, furent des pianistes virtuoses dont les œuvres, très estimées, sont, surtout en Allemagne, l'objet d'études particulières. Nous connaissons principalement, en France, les excellents exercices *stationnaires*, composés par Aloys Schmitt, pour le développement de l'agilité des doigts.

De même que nous avons dû renoncer à mentionner tous les Schneider (tailleur), nous ne saurions entreprendre de nommer tous les Loeve (Lion) et tous les Wolff (loup) qui se sont occupés de musiqne. Qu'il nous suffise de rappeler maitre Wolfram, né, comme Schmitt, en 1789, et mort à Vienne en 1839. Maître Wolfram était docteur en droit ; il devint syndic, magistrat, puis enfin bourgmestre à Teplitz, ce qui ne l'empêcha pas d'être artiste fort distingué, et de composer plusieurs opéras, des cantates, des symphonies, une Messe Nuptiale, des oratorios, des *lieder*, etc, etc.

Wolfram fut élève du pianiste et contrepointiste Kotzeluch, qui, en 1792, succèda à Mozart comme maître de chapelle à la cour de Vienne.

Ignace Moschelès, né à Prague, un des célèbres pianistes de l'école classique, fut remarquable surtout

par son art du mécanisme, qu'il porta à un très haut degré. Il en avait la passion au point de s'exercer en voyage sur un petit clavier muet, plutôt que d'exposer ses doigts à perdre de leur agilité. Il était du reste aussi savant théoricien qu'habile exécutant. Il avait étudié, dans son enfance, sous la direction d'un excellent maître qui le familiarisa avec les œuvres de Clementi, de Mozart, de Bach et de Haendel. Il se perfectionna ensuite en travaillant avec Albrechtsberger et Salieri, et pour stimuler son ardeur, il rencontra un émule tel que Giacomo Meyerbeer. Son jeu était élégant en même temps qu'énergique. Ses compositions sont estimées, mais il a trop sacrifié au goût de son époque pour avoir produit une œuvre durable. Ses concertos cependant seraient encore de bons morceaux d'étude et il est regrettable qu'on les ait complètement délaissés. Moschelès a longtemps professé en Angleterre.

MEYERBEER

Giacomo Meyerbeer fut un Berlinois dont la gloire est toute parisienne, car c'est pour notre scène qu'il a écrit ses plus beaux opéras, qui n'ont jamais été mieux interprétés que par nos artistes, ni par conséquent mieux appréciés que par notre public. Meyerbeer et

Rossini ont été deux compositeurs éminemment spirituels, mais on peut dire que Meyerbeer a assimilé son esprit au nôtre. Dans *les Huguenots*, par exemple, ce grand chercheur de rhythmes a trouvé des formules s'adaptant merveilleusement au sujet français qu'il avait à traiter; aussi, pas un fragment linéaire à retrancher, rien de vague, pas une redite inutile dans ce chef-d'œuvre du dessin musical. C'est cette qualité même probablement qui a soulevé, contre ce bel ouvrage, tant de critiques parmi les Allemands, à son apparition chez eux; empreint de clarté comme un modèle oratoire, et sobre dans ses développements, il n'avait rien de ce qui les charme habituellement, et je ne sache pas que le temps ait beaucoup modifié leur opinion à son égard.

Né, en 1794, d'une famille israélite, Jacob *Beer*, favori de son grand-père Meyer, hérita de ses biens à la double condition de porter les deux noms réunis et de ne pas changer de religion.

Le jeune Meyerbeer, qui, à l'âge de huit ans, pouvait passer pour un prodige musical, fut confié aux soins de Zelter (1) et de Bernard Anselme Weber (2), élève

(1) Zelter fut l'un des fondateurs de l'académie de chant de Berlin.

(2) Le nom de Weber (tisserand) est aussi commun en Allemagne que celui de Bach (ruisseau); on aurait donc tort de chercher

de l'abbé Vogler; plus tard, ce dernier consentit à le faire participer aux leçons qu'il donnait à un autre jeune homme, Carl-Maria de Weber, et ces deux futurs grands maîtres furent condisciples pendant les années 1810-1811. C'est à Darmstadt qu'eut lieu cette camaraderie artistique, et c'est là aussi que Meyerbeer fit paraître ses premières cantates, qui furent appréciées par les connaisseurs, mais assez froidement accueillies du public. Un opéra-comique, *les Deux Califes*, eut à peu près le même sort à Stuttgard en 1814. A cette époque, Meyerbeer, que sa position de fortune rendait tout à fait indépendant, entreprit quelques voyages. Il alla à Vienne, où son talent de pianiste fut très remarqué, ainsi qu'à Paris ; puis en Italie, où la musique de Rossini, alors en pleine vogue, l'impressionna si vivement qu'il résolut de travailler dans le même style. Le plus heureux de ses essais dans ce genre fut son opéra *il Crociato in Egitto*, dont le

---

à établir une parenté entre tous les artistes portant ces deux noms. Charles-Maria de Weber n'eut qu'un frère, son aîné, E. de Weber, très habile violoniste, qui fut élève d'Haydn, et devint directeur de musique à Cologne, à Salzbourg, à Königsberg et à Dantzig. Ces deux frères avaient un oncle, père de quatre filles, dont l'une. Constance Weber, fut la femme de Mozart ; et c'est pour une des sœurs de Constance que fut écrit le rôle de *la Reine de la Nuit* dans *la Flûte enchantée*.

succès s'étendit en Angleterre et en France (1824).

Plusieurs années s'écoulèrent ensuite sans que Meyerbeer, occupé d'abord de son récent mariage, puis éprouvé par la perte de deux jeunes enfants, composât rien autre chose que de la musique religieuse, mais il revint enfin brillamment à l'art dramatique, et ce fut au profit de la scène française. En 1831, *Robert le Diable* fut représenté avec un succès colossal. Le sujet, du reste, était inspirateur; la grâce, la tendresse avaient de quoi s'y développer, autant que le sentiment chevaleresque et l'idée fantastique. La lutte du bon et du mauvais génie, se disputant la possession d'un être qu'ils chérissent tous deux, suffirait déjà pour exciter l'intérêt ; Alice est touchante, et Bertram est un démon qne l'on ne peut haïr. Le musicien a su trouver partout la vérité dramatique. On a dit (mais que ne dit-on pas ?) et je reproduis cela sous toutes réserves, que pendant leur séjour chez l'abbé Vogler, Meyerbeer et Ch.-M. de Weber s'exerçant un soir sur l'orgue, Charles-Maria, inspiré sans doute par l'heure ténébreuse, improvisa un *grand chœur fantastique* dont Meyerbeer fut profondément ému et frappé, et que la Valse infernale de *Robert le Diable* ne fut qu'une réminiscence de cette improvisation. Mais l'évocation des nonnes, et la scène qui suit, se maintiennent à ce niveau dramatique, et témoignent de la

puissance du compositeur, assez riche en inspiration pour pouvoir à son tour prêter à d'autres.

C'est en 1836 que *les Huguenots* firent leur apparition sur la scène de l'Opéra. L'exécution en fut confiée aux premiers artistes, à Mlle Falcon, dans tout l'éclat de son talent, à Levasseur et au sympathique Adolphe Nourrit. Le souvenir de cette première interprétation a longtemps survécu, quelqu'ait été le mérite de celles qui lui succédèrent, et c'était justice, car les grands chanteurs contribuent à donner ou à rendre la vie aux œuvres des maîtres. Ainsi M. Duprez a fait ressortir du rôle d'Arnold, dans *Guillaume Tell,* des beautés qu'on n'y avait jamais soupçonnées, et Mme Viardot, qui a fait renaître l'*Orphée* de Gluck, a créé d'une manière inimitable le rôle de *Fidès* dans *le Prophète.* Ce dernier opéra ne parut qu'en 1849, après un long séjour de Meyerbeer à Berlin, où il avait, en 1843, remplacé Spontini comme maître de chapelle au théâtre royal, et où il composa deux opéras, *le Camp de Silésie* et *Struensée,* ainsi que plusieurs morceaux de circonstance, notamment une *Marche Nuptiale aux flambeaux* (Fackeltanz).

La partition du *Prophète* est un chef-d'œuvre dans lequel Meyerbeer a inauguré un genre tout particulier d'orchestration divisée, c'est-à-dire qu'il a ménagé, pour chaque instrument, des repos fréquents et très

précieux, ce dont on doit lui savoir d'autant plus de gré qu'aucun autre compositeur ne s'en était préoccupé avant lui.

Ne pouvant entreprendre de citer tous les beaux morceaux du *Prophète*, nous rappellerons le Chœur des enfants, au quatrième acte, et la musique si mouvementée du Ballet des Patineurs.

Après tant de succès obtenus à l'Opéra, Meyerbeer voulut s'essayer dans un genre plus léger; mais quelle qu'ait été la vogue du *l'Étoile du Nord* et du *Pardon de Ploërmel*, on peut dire que le premier de ces ouvrages, si riche en rhythmes originaux, a une importance que ne comporte pas la scène de l'Opéra-Comique, et que le second ne réussit que grâce à la sympathique *Valse de l'Ombre*.

Enfin le grand maître berlinois, comblé de gloire et d'honneurs, mourut en 1864, à Paris, où il venait souvent passer quelques mois, et c'est à la France, sa seconde patrie, qu'il légua son dernier ouvrage, si l'on peut appeler ainsi cette *Africaine* si longtemps annoncée et attendue, qui occupa pendant tant d'années ses deux auteurs, Scribe et Meyerbeer, et où le musicien a accumulé les trésors de son expérience. Il a fallu se résoudre à élaguer au milieu de toutes les richesses, dont il y avait là vraiment profusion. C'est Fétis qui fut chargé de ce soin par la famille du maître,

et appelé à diriger les répétitions de *l'Africaine* à l'Opéra. Parmi les morceaux de premier ordre contenus dans cette splendide partition, citons le finale du second acte, en septuor vocal sans accompagnement, et la célèbre phrase orchestrée à l'unisson, précédant la scène du Mancenillier, comme des combinaisons entièrement neuves.

Meyerbeer a laissé, dit-on, d'autres ouvrages, auxquels il faut espérer que l'on jugera à propos de faire voir le jour, et qui ne peuvent manquer d'exciter au plus haut point la curiosité et l'intérêt du monde musical.

FRANZ SCHUBERT

Franz Schubert, qui naquit à Vienne en 1797, et y mourut en 1828, fut un de ces artistes au sujet desquels on peut employer cette figure, que « la lame a usé le fourreau ».

Salieri fut son maître et Beethoven fut son modèle. Ses aspirations étaient élevées, et sa courte vie a suffi à produire une œuvre sympathique toute spéciale.

S'il est vrai que Schubert ait écrit, dans l'espace de quinze ans, quinze opéras, six symphonies, des trios, des quatuors et une masse de morceaux de tous genres, le seul que nous lui demandons, c'est celui dans

lequel il a été inimitable, c'est-à-dire ses *lieder*, chefs-d'œuvre d'expression et de sentiment, nés sous l'inspiration des poésies de Gœthe, de Ruckert, de Heine, etc.

Schubert a composé quatre cents mélodies et ballades, parmi lesquelles on en a choisi quarante des plus belles pour les traduire en français, et ce sont celles que tout le monde connaît. Nous citerons *le Roi des Aulnes, la Jeune Religieuse, l'Ave Maria, les Plaintes de la jeune fille, la Sérénade*, etc.

Le chanteur Viennois Vogl, qui le premier interprèta la belle mélodie du *Roi des Aulnes* de manière à décider du succès de son auteur, mérite bien de voir associer sa mémoire à celle de Schubert.

FÉLIX MENDELSSOHN

Félix Mendelssohn-Bartholdi, fils d'un banquier israélite converti, naquit à Hambourg en 1809. Heureusement doué sous tous les rapports, Félix devint un homme des plus distingués. Lui et sa sœur, Mme Henselt, furent, dès l'enfance, des pianistes hors ligne. Le premier maître de Félix, Zelter, directeur de l'académie de chant de Berlin, se fit honneur d'un tel élève, en le conduisant lui-même à Weimar, pour le présenter à Gœthe. Le jeune homme parcourut ensuite l'Angleterre, l'Écosse

et l'Italie. Son esprit critique saisissait aisément les côtés défectueux de chaque chose, et, dans ses voyages, il constata plus volontiers les défaillances de l'art que ses prospérités. Ses lettres à sa sœur font foi de cette disposition ; ce qui y domine, c'est le blâme de tout ce qui frappe ses yeux et ses oreilles. Mendelssohn visita plus tard Paris, et n'y trouva pas l'accueil enthousiaste sur lequel il avait compté. Cette déception ne manqua pas de s'exhaler en sarcasmes amers. Peut-être la roideur de ses manières eut-elle quelque part à la froideur de la réception qui lui fut faite, car nous aimons à rencontrer la simplicité et la modestie chez les artistes les plus sûrs d'eux-mêmes. Depuis, on a rendu plus de justice à l'œuvre si remarquable de Mendelssohn. Le Conservatoire fait entendre souvent les ouvertures du *Songe d'une nuit d'été*, de *la Grotte de Fingal*, de *Mélusine*, et la symphonie en *la* ; les amateurs de musique de chambre ne se lassent pas d'admirer ses beaux trios : enfin les pianistes étudient toujours avec plaisir ses morceaux, dont les rhythmes rappellent ceux de Weber, et ses *Chansons sans paroles*, petits poèmes dont la création lui appartient. Mendelssohn n'a pas réussi dans le genre théâtral, mais un de ses oratorios, *Paulus*, est très goûté en Allemagne. Félix Mendelssohn mourut en 1847, à Leipsick, où il s'était fixé, et où on le prisait plus que partout ailleurs.

ROBERT SCHUMANN

Robert Schumann, né en 1810, et mort en 1856, est le véritable fondateur de cette École dont les productions s'intitulent ambitieusement *la musique de l'avenir.*

Tant de belles choses ont été faites sur les vieux patrons, qu'il n'est pas défendu de chercher à élargir le cadre et à reculer les limites de l'horizon. Les hommes de génie qui surgissent ne peuvent pas se borner à marcher toujours sur les traces de leurs devanciers. L'important est de ne pas se perdre dans la voie nouvelle. Si l'harmonie se tourmente à force de vouloir s'enrichir, si la mélodie s'égare en dédaignant de suivre les chemins battus, le but aura été certainement dépassé ; mais il y a moyen d'obtenir d'heureux résultats en équilibrant la tradition avec l'innovation, et c'est ce que nos compositeurs français ont parfaitement compris pour la plupart, car ils ont su choisir avec un tact exquis ce qui, dans ce genre nouveau, pouvait se faire accepter sans choquer le bon goût et les idées reçues. Schumann, lui qui n'a pas voulu transiger et n'a admis que la lutte à outrance, y a laissé sa raison. N'appuyons pas sur le détail des aberrations d'un grand artiste ; disons plutôt qu'il eut

le bonheur d'inspirer l'attachement le plus tendre et le plus dévoué à une femme d'un remarquable talent (Clara Wieck), qui fut son interprète la plus ardente. Mme Schumann est venue à Paris il y a quelques années pour faire entendre les œuvres de son mari, et certainement ce n'est pas sa faute si nous ne les apprécions pas davantage. Ce qui nous semble en devoir être cité particulièrement, c'est justement ce à quoi il attachait le moins d'importance, c'est-à-dire ses *Scènes d'enfants*, parce que là il a voulu être intelligible, et qu'il y est, en effet, plein de grâce et de sentiment.

RICHARD WAGNER

Richard Wagner, né à Leipsick, en 1813, est le représentant le plus marquant de l'art moderne allemand. Ses adeptes en ont fait un dieu, ce qui est un peu exagéré ; à Paris, il a été à peine accepté, et c'est certainement une injustice, car son œuvre est incontestablement belle ; mais de même que Mendelssohn, dont le caractère nous était peu sympathique, n'a été vraiment apprécié par nous que depuis qu'il a cessé de vivre, il est probable que M. Wagner ne sera tout à fait goûté en France que par la postérité. Il n'est pas probable que nous poussions jamais l'enthousiasme jusqu'à nous installer plusieurs jours au théâtre afin de

ne rien perdre de la tétralogie des *Niebelungen* mais il est hors de doute que des fragments choisis dans les ouvrages de Wagner nous charmeront comme ceux des plus grands maîtres. On a déjà appris à apprécier. dans le *Tannhauser*, l'ouverture, la marche, le beau chœur des pélerins, etc ; dans le *Lohengrin*, l'ouverture et quelques morceaux détachés, c'est-à-dire tout ce qu'on a été forcé d'écouter, le reste s'imposera peu à peu.

Les principaux opéras de Wagner sont : *Rienzi* (1842), *Le Vaisseau Fantôme* (1843), *Tannhauser*, qui parut à Dresde en 1845, et fut représenté à Paris en 1861 ; *Lohengrin* (1850), *Tristan et Yseult* (1865), enfin *Les Niebelungen*, ouvrage à l'occasion duquel le roi de Bavière a fait construire un théâtre à Bayreuth (1872-1874), et *Les Maîtres chanteurs* (1881).

L'ABBÉ LISZT

Au nom de Wagner se relie tout naturellement celui de Franz Liszt, l'un des trois plus célèbres pianistes modernes. Liszt naquit, en 1811, aux environs de Pesth, en Hongrie ; son père était attaché à la maison du prince Esterhazy et s'y occupait un peu de la chapelle. Dès l'âge de six ans le jeune Franz montra, pour la musique, des dispositions telles que l'on crut devoir les cultiver sans retard. Il devint bientôt improvisateur, en

même temps qu'exécutant de premier ordre. De généreux protecteurs favorisèrent le développement de ce talent merveilleux, en assurant au jeune prodige une rente suffisante pour lui permettre d'aller travailler à Vienne sous la direction des meilleurs professeurs. Il y prit des leçons de Czerny (1), et en reçut aussi quelques unes de Salieri, pour la composition. Après avoir donné des concerts à Vienne, il fut amené à Paris, où il se fit entendre avec un tel succès que de longtemps on n'avait vu un pareil enthousiasme. C'est à l'Opéra même qu'eurent lieu, en 1823, ces fêtes musicales. Le jeune pianiste fut patronné par la plus haute société, qui le choya et le caressa si bien qu'elle finit par le gâter un peu. Du moins elle ne lui fut jamais infidèle. D'autres grands artistes ont surgi, tels que Chopin et Thalberg ; ils ont pris rang à côté de Liszt, mais sans lui faire rivalité. Devenu un des plus brillants ornements de ce monde d'élite qui lui avait ouvert les bras, il a fait partie à son tour de cette aristocratie qui recrute ses membres dans tout ce qui se distingue du vulgaire, noblesse de nom, d'intelligence et de talent. Après s'être voué à l'interprétation romantique des œuvres classiques, Liszt se consacra presque exclu-

(1) Ch. Czerny, hongrois, excellent pianiste et compositeur, était né en 1790.

sivement au culte de la *musique de l'avenir*. Il devint le soutien de Wagner après avoir été celui de Berlioz. Nommé en 1848 maître de chapelle à la cour de Weimar, il put favoriser l'exécution des ouvrages du compositeur auquel il devait s'allier plus tard. L'aînée des filles de Liszt a été la première femme de M. Emile Ollivier ; la seconde est devenue celle de Richard Wagner.

Le grand pianiste, dont la jeunesse fut hantée par des aspirations à la vie religieuse, avait paru choisir Rome pour lieu définitif de retraite, et il y était entré dans les Ordres, mais il s'est depuis fixé à Pesth, où on lui a accordé un titre et un riche traitement. Au moment de l'Exposition universelle, l'abbé Listz a fait une courte apparition à Paris, et quelques élus ont été admis à l'entendre.

Plutôt improvisateur que compositeur, Liszt est resté souvent incompris dans ses œuvres écrites, mais il a transcrit, pour le piano, plusieurs mélodies de Schubert, et ses transcriptions sont remarquables par de grands effets de sonorité.

FRÉDÉRIC CHOPIN

Frédéric Chopin, qui naquit en 1810, près de Varsovie, et mourut en 1849 à Paris, où il s'était fixé, fut, ainsi que Listz, l'objet des prédilections de la société la plus choisie. Son talent ne s'adressait pas à la foule,

c'est ce qu'il dut comprendre après quelques tentatives auprès du public ; mais le cercle d'élite dans lequel il se renferma devint l'adorateur de ses rêveries d'exilé, de malade et d'enfant gâté, capricieux et câlin. Il y a de tout cela dans la musique de Chopin, et je dirai presque que pour la comprendre et l'interpréter, il faut avoir avec lui une certaine conformité de nature. L'exécution de ses morceaux est particulièrement difficile. Le *tempo rubato* y joue un grand rôle, c'est-à-dire qu'il faut avoir acquis une indépendance suffisante des doigts pour savoir donner à la mélodie toute la mobilité vague dont elle est susceptible, sans cesser de rhythmer la basse qui l'accompagne, et doit cependant se plier par quelques compromis à des caprices imprévus. Les mazurkas de Chopin, ainsi que ses valses si jolies, ont une variété originelle de mouvement à laquelle il faut être initié pour leur donner tout leur charme ; elles le perdent au point de devenir presque intolérables, lorsqu'on veut les exécuter en observant rigoureusement l'uniformité de la mesure.

Parmi les plus beaux morceaux de Chopin, citons : *La Marche funèbre*, *La Fantaisie impromptu*, le *Concerto en mi mineur*, la *Berceuse* ; enfin ses *nocturnes*, ses *valses* et ses *mazurkas*, au milieu desquels on n'a que l'embarras du choix, et où il semble que l'on découvre toujours de nouvelles qualités sympathiques.

SIGISMOND THALBERG

Sigismond Thalberg naquit à Genève en 1812, et mourut à Naples en 1871. Son talent différait en tout de ceux de Liszt et de Chopin. Là, point d'affectation romantique, point de rêverie maladive, mais une haute distinction, une correction irréprochable dans le jeu comme dans la personne ; la perfection du doigté produisant des effets de délicatesse exquise et de sonorité vibrante, auxquels on n'aurait jamais cru que le clavier pût se prêter. Dans les morceaux de Thalberg, les thèmes, confiés souvent à un seul doigt, se font entendre et se détachent avec une netteté absolue, à travers des parties très compliquées d'accompagnement, que se partagent les doigts demeurés libres. Ces prodiges d'exécution stimulèrent le zèle des pianistes, qui bientôt abandonnèrent, pour ce genre nouveau, celui que leur compositeur favori jusqu'alors, Henri Herz, avait mis à la mode. D'éminents professeurs, tels que les Marmontel, les Le Couppey, etc., se vouèrent à la recherche des procédés indispensables pour atteindre à de semblables résultats, et il s'ensuivit dans l'enseignement une véritable révolution. Il serait difficile maintenant de mener plus loin l'art du mécanisme ; une quantité de personnes du monde ont acquis des talents qui

peuvent lutter avec ceux des meilleurs artistes, assez nombreux de leur côté pour qu'il me soit impossible de faire un choix parmi eux. Les morceaux de Thalberg qui ont eu le plus de vogue sont : ses *Fantaisies* sur *Moïse*, sur *La Straniera*, sur *Don Juan*, sur *Guillaume Tell*, sur *Les Huguenots*, etc., une *Ballade*, une *Tarentelle*, l'*Andante en ré*, l'*Etude en la mineur*, et le *grand Caprice en mi bémol*.

ECOLE BELGE

FÉTIS ET GEVAERT

N'eût-on à inscrire, dans l'Ecole belge du XIXe siècle, que les noms de Fétis et de M. Gevaert, qu'ils suffiraient amplement à en maintenir haut la bannière.

Fétis est un docteur en musique, dont l'œuvre didactique est si vaste et si multiple, que l'on s'étonne qu'elle soit due à la plume d'un seul homme. Quand on sait ce qu'il faut de recherches et de soins minutieux pour arriver à produire un tout petit livre utile, on reste stupéfait en présence de ces gros volumes pleins de science profonde, où se trouvent réunis tant de documents curieux et difficiles à rassembler. Fétis a consacré sa vie à d'immenses travaux ayant tous la musique

pour objet, et il a approfondi tout ce qui s'y rapporte. Ses opinions en esthétique ont pu être discutées, et même victorieusement, mais la lumière a surgi justement de ces débats scientifiques. Son premier antagoniste, Barbereau, mort en 1879, a lutté avec succès, ce nous semble, pour le triomphe de ses principes, et nous essaierons de faire comprendre en quoi consistait la querelle de ces deux savants. Selon Fétis, la gamme est un fait métaphysique ou immatériel, échappant aux lois de la physique, et planant au-dessus d'elles ; Barbereau, au contraire, l'a physiologiquement analysée, et a fait ressortir de cette analyse tout un système d'harmonie, rigoureusement logique. C'est le développement scientifique de l'idée de Catel, et il est certain que ce système, qui a porté la lumière sur des points longtemps obscurs, est on ne peut plus favorable à l'enseignement élémentaire. On a donc tout avantage, croyons-nous, à l'adopter au début, sauf à étudier ensuite le système plus large de Fétis, qui exploite, harmoniquement, le vaste champ de la *substitution*, ou modulation obtenue au moyen des altérations. (Consultez les ouvrages de ces deux grands théoriciens.)

Fétis, né à Mons, en 1784, eut pour premier maître son père, qui y était organiste, et c'est au Conservatoire de Paris qu'il termina ses études. Il se voua de bonne

heure à des recherches érudites, et ne tarda pas à en publier les résultats. Il entreprit, dès sa vingtième année, la restauration complète du chant grégorien, travail colossal, que malheureusement il ne fit pas paraître. Des considérations d'un ordre délicat (1) l'empêchèrent aussi de mettre au jour son *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, écrit, ou du moins terminé en 1816, ainsi que sa *Philosophie générale de la musique*, résumé de ses cours faits à partir de l'année 1832. Ce qu'on a de lui, c'est une *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, publiée en 1834; un *Traité de la fugue et du contrepoint* (1825) ; *une Biographie des musiciens*, ouvrage considérable auquel il travailla pendant vingt-huit ans (1806-1834); ses remarquables articles critiques, écrits pour la *Revue musicale* (1827-1835) ; enfin l'*Histoire générale de la musique*, œuvre posthume, par malheur inachevée. Fétis, nommé, en 1821, professeur de composition au Conservatoire de Paris, accepta en 1832, et conserva jusqu'à sa mort (1871), la direction du Conservatoire de Bruxelles. Il y a été remplacé par M. Gevaert, avec lequel il renouvela, dans les dernières années de sa vie, une polémique rappelant ses ancien-

(1) La crainte de froisser son maître, Catel, par une désertion trop évidente de ses principes.

nes luttes avec Barbereau. On a reproché à Fétis de s'être souvent contredit lui-même, et d'avoir, pour ainsi dire, plaidé en sens inverse, avec des arguments aussi concluants en apparence que ceux qu'il avait employés d'abord pour soutenir sa première opinion. C'est bien à tort que cette critique s'élèverait à propos de son *Histoire de la musique*, cet ouvrage si prodigieux d'érudition. Ne doit-on pas voir au contraire, dans les contradictions qui s'y rencontrent, la preuve d'une recherche consciencieuse et infatigable de la vérité? Si c'en était ici le lieu, je pourrais citer d'autres écrivains dont les croyances se sont tout à fait modifiées à mesure qu'ils avançaient dans le travail entrepris, et ces variations n'ont rien que d'honorable. Il est évident du reste que pour reconstituer l'histoire de la tonalité chez les peuples de l'antiquité, (antérieurs aux Grecs), on ne peut procéder que par *induction* et *déduction*, et qu'il est déjà fort beau d'avoir réuni les éléments à l'aide desquels s'opère cette reconstruction approximative. C'est dans ce travail immense que nous paraît consister la plus grande gloire de Fétis, dont l'œuvre lyrique s'efface complètement en présence de ce monument historique.

M. Gevaert, appelé en 1871, à remplacer Fétis, comme directeur du Conservatoire de Bruxelles a publié aussi des ouvrages théoriques de très haute portée,

mais chez lui la science didactique n'a pas exclu la fécondité musicale.

Les scènes lyriques françaises ont souvent retenti de ses chants, et plusieurs de ses œuvres y ont obtenu le plus légitime et le plus franc succès.

M. Gevaert, né en 1828, à Huysse, en Flandre, fit ses études au Conservatoire de Gand. Il y remporta tous les prix, et, en 1847, on lui décerna celui de composition au grand concours de Bruxelles. Après avoir écrit de remarquable musique religieuse, il travailla pour le théâtre. Son premier opéra, représenté à Gand, fut *Hugues de Somerghen*, mais il réussit mieux dans le second ouvrage, intitulé *la Comédie à la ville*.

Le gouvernement belge accorda au jeune compositeur une subvention pour aller se perfectionner à l'étranger. Ses voyages commencèrent par la France; l'Espagne, où il recueillit de jolies mélodies populaires; et il visita ensuite l'Italie et l'Allemagne.

Revenu à Paris, il y fit paraître, de 1853 à 1864, une série d'ouvrages, tant au Théâtre-Lyrique qu'à l'Opéra-Comique. De 1867 à 1870, il fut directeur de musique à l'Opéra, et en 1871 il retourna, ainsi que nous l'avons dit, à Bruxelles où, depuis lors, il dirige le Conservatoire.

Les œuvres que M. Gevaert a données au théâtre lyrique sont : *Georgette* (1853); *le Billet de Marguerite* (1854); *les Lavandières de Santarem* (1855).

L'Opéra-Comique a représenté : *Quentin Durward* (1858) ; *le Diable au moulin* (1859) ; *Château-Trompette* (1860) ; *le Capitaine Henriot* (1864).

Le Traité de composition de M. Gevaert est un ouvrage des plus appréciés.

Ajoutons, aux noms de Fétis et de Gevaert, celui de LIMNANDER, auteur des *Monténégrins*, que l'Opéra-Comique représenta en 1849.

Celui de LEMMENS, très célèbre organiste, compositeur et professeur, auquel on doit une excellente *École d'orgue*, basée sur le *plain-chant romain.*

Enfin, nommons encore quelques compositeurs étrangers, avant de revenir à l'École française, sur laquelle se termine ce travail.

C'est d'abord l'Irlandais BALFE (1808-1870), dont un des opéras, *le Puits d'amour*, fut représenté à l'Opéra-Comique en 1843.

Le COMTE DE FLOTTOW, Meklembourgeois, qui écrivit, pour le théâtre de la Renaissance et pour l'Opéra, où fut représentée, en 1846, *l'Ame en peine*, qui contenait cette jolie romance : « Depuis le jour j'ai paré ma chaumière ». On considère comme le chef-d'œuvre de M. de Flottow, *Martha*, où se trouve cette charmante mélodie, d'origine irlandaise, composée sur une poésie de Thomas Moore, et à laquelle Mlle Nilsson a su donner un cachet tout idéal ; cependant *l'Ombre*, qui parut

en 1870, est digne de lui disputer le premier rang.

WILLIAM WALLACE, de Waterford, en Irlande (1814-1865), parmi les œuvres duquel nous avons eu l'occasion d'apprécier particulièrement l'ouverture de *Lorelei*, souvent exécutée dans les concerts populaires.

Le PRINCE PONIATOWSKI (1806-1873), auteur de *Pierre de Médicis*, ouvrage qui fut représenté à l'Opéra en 1860.

Il est, en outre, au Nord comme au Midi, des noms qui surgissent et qui s'inscriront à la suite de ceux que j'ai rassemblés. Ceux de LACHNER, de BRAHMS, de SUPPÉ, sont déjà populaires en Allemagne; d'autres encore mériteraient de trouver place ici, et plus d'une fois, dans cet ouvrage, il m'est arrivé d'en citer de moins dignes. L'Angleterre, l'Écosse, la Suède, la Norwège et la Russie, ont, ainsi que l'Irlande, des chants et des artistes sympathiques à nous faire entendre. Pendant l'Exposition universelle de 1878, des concerts ont été donnés au Palais du Trocadéro pour l'audition de la musique étrangère, et des virtuoses sont venus tout exprès pour nous initier aux beautés de leur art national. Rien de plus curieux ni de plus intéressant que ces fêtes musicales, que l'on serait heureux de voir se renouveler, car nous n'avons pas eu le temps d'analyser ce qui nous charmait d'une manière si fugitive.

ÉCOLE FRANÇAISE

DU XIX[e] SIÈCLE

LESUEUR

Jean-François Lesueur (1763-1837), fils d'un cultivateur des environs d'Abbeville, figure d'abord comme organiste en province et à Paris. Puis, sur le conseil de Sacchini, son professeur, il renonce à la maîtrise de Notre-Dame, pour donner tout son temps à la composition, et accepte l'hospitalité d'un gentilhomme, M. de Champagny, qui ne lui mesure avec parcimonie que la lumière, afin de l'empêcher de passer toutes ses nuits au travail. Cependant, un matin, M. de Champagny trouve son jeune protégé installé sur le carreau de sa chambre, écrivant à la lueur de quelques charbons embrasés. C'était un premier opéra, *la Caverne*, qui tenait Lesueur ainsi éveillé. Une telle application fut récompensée. Quoique classé parmi les compositeurs de second ordre, Lesueur, inspecteur des études au Conservatoire dès sa fondation, en 1795, fut nommé, en 1804, membre de l'Institut. Il était décoré de plusieurs Ordres. Son œuvre la plus considérée a été son opéra *les Bardes*, représenté en 1804. Celui de *Paul et Vir-*

ginie, qui date de 1794, contient un hymne au soleil, page très admirée. Lesueur a composé un assez grand nombre de morceaux religieux.

MÉHUL

Étienne-Henri Méhul, l'un des grands compositeurs des temps modernes, né à Givet en 1763, eut des commencements difficiles. Destiné par son père à devenir ouvrier, il dut ses premières leçons de musique à l'obligeance de l'organiste de sa paroisse. Cet humble artiste, aveugle, et ne pouvant, par conséquent, conduire bien loin un élève tel que celui que le hasard lui avait confié, employa du moins tous ses efforts à mettre ce jeune talent en lumière. Grâce à ses démarches, Étienne Méhul fut admis à l'abbaye de Valledieu, où pendant trois ans il étudia assidûment l'orgue et le contrepoint, sous la direction de l'allemand Wilhelm Hanser, dont il devint bientôt l'adjoint. Méhul n'avait pas encore seize ans lorsqu'il fut amené à Paris par un colonel qui, pendant le séjour de son régiment à Charlemont, avait eu l'occasion de le remarquer. Edelmann, pianiste célèbre à cette époque, se chargea de lui donner des leçons. Enfin, deux ans plus tard, il fit la connaissance intime de Gluck, venu à Paris pour y faire représenter son *Iphigénie en Aulide*. Ces relations eurent sur Méhul

une influence décisive. Il prit son art de plus haut et s'attacha plus particulièrement à en développer les parties expressives. En 1790 parut son premier opéra, *Euphrosine*, auquel succédèrent *Cora et Alonzo*, en 1791; *Stratonice*, en 1792; l'*Irato*, en 1801; *une Folie*, en 1802; *les Aveugles de Tolède*, en 1806. Enfin, en 1807, parut son chef-d'œuvre, l'opéra de *Joseph*, qui eut un succès universel, et dont tant de beaux morceaux sont toujours entendus avec le plus vif plaisir.

Le génie de Méhul, profond et vrai, se laissait quelquefois entraîner à la recherche trop minutieuse de l'expression, c'est le seul reproche que l'on ait trouvé à lui faire.

Méhul, mélancolique et souffreteux dans ses dernières années, fut obligé d'aller chercher dans le Midi une trêve au mal qui le dévorait; mais le séjour de Paris était indispensable à son esprit, et il y revint en 1817 pour y mourir. C'était un homme aimable et bon, dont le dernier trait fut généreux, car il parvint à assurer à Cherubini, que l'Empereur n'aimait pas, la survivance de ses places.

Méhul avait été nommé, en 1795, inspecteur au Conservatoire. Il était chevalier de la Légion d'honneur. Son œuvre se compose de trente-quatre opéras et ballets; de six symphonies, onze cantates, etc., etc. Il a écrit des hymnes et des chants patriotiques, notamment

le Chant du départ, le Chant de victoire, etc. L'ouverture du *Jeune Henri*, opéra dont on ne voulut entendre que ce seul morceau, est une œuvre caractéristique, qui est devenue populaire.

KREUTZER

Rodolphe Kreutzer, né en 1767, à Versailles, de parents allemands, fut un violoniste brillant, auquel nous devons consacrer une notice particulière, parce qu'il fut également compositeur de mérite. Protégé par la reine Marie-Antoinette, il fut nommé, très jeune, premier violon de la cour. Il eut l'occasion d'y entendre fréquemment le célèbre Viotti, dont nous avons parlé précédemment, et il acheva de se former à son école.

Rodolphe Kreutzer a composé d'excellente musique pour le violon, et, parmi ses opéras, il ne faut pas oublier de citer *Paul et Virginie*, où se trouvait une jolie romance dialoguée, que l'on a longtemps chantée : « De ta main tu cueilles le fruit. » Il a écrit aussi une *Lodoïska*.

Kreutzer a été directeur de l'orchestre de l'Opéra, et constamment attaché, comme *violon solo*, aux chapelles des souverains français. Il a été longtemps professeur au Conservatoire, et il a compté, au nombre de ses élèves, le fameux Pierre Baillot qui, devenu à son tour

professeur éminent, a formé une quantité de remarquables violonistes.

Une des plus belles sonates concertantes de Beethoven est dédiée à Kreutzer. Cet artiste mourut en 1831.

BERTON

Henri Montan Berton, fils d'un compositeur dont le nom s'était fait connaître honorablement, naquit en 1767. Il fut admis, tout jeune, comme violon, à l'orchestre de l'Opéra et publia, dès l'âge de dix-neuf ans, ses premières œuvres, sous les auspices de Sacchini son maître. On peut citer plusieurs bons ouvrages de Berton, mais le plus célèbre a été *Montano et Stéphanie,* que l'Opéra-Comique représenta en 1799.

On a encore quelquefois l'occasion d'entendre l'air de Stéphanie « Oui, c'est demain que l'hyménée », mais il y a dans cet ouvrage d'autres morceaux très remarquables, notamment l'ouverture.

En 1799 aussi parut *le Délire* et, en 1803, *Aline, Reine de Golconde;* ces deux opéras comiques méritent d'être distingués parmi tous ceux qui ont suivi *Montano et Stéphanie*.

Berton, nommé professeur d'harmonie au Conservatoire dès sa fondation (1795); appelé à diriger la musique au théâtre Italien et ensuite le chant à l'Opéra,

fut fait membre de l'Institut en 1815, chevalier de la Légion d'honneur sous la Restauration et officier du même Ordre sous le gouvernement de Juillet. Il mourut en 1844. On a de lui un *Traité d'harmonie.*

REICHA, PERNE ET CATEL

Ici doivent trouver place trois excellents professeurs d'harmonie et de composition, dont l'un, quoique étranger de naissance, a contribué à former tant de compositeurs français qu'il a acquis ses lettres de naturalisation. J'ai nommé Reicha, Perne et Catel.

Antoine Reicha, né à Prague, en 1770, étudia sous la direction de Mozart et sous celle de Michel Haydn. En 1804, il vint à Paris, où ses ouvrages théoriques le firent admettre d'emblée au nombre des professeurs du Conservatoire, et il en exerça les fonctions jusqu'à sa mort (1836).

Le système de Reicha, quoique empreint de sécheresse scolastique et manquant tout à fait d'idéal, bouleversa le mode d'enseignement suivi jusqu'alors.

Citons, parmi les ouvrages de ce maître, son *Traité de haute composition.*

François Perne, né à Paris, en 1772, fut nommé, en 1817, inspecteur et professeur au Conservatoire. Ce fut un musicien profondément savant, qui s'intéressait

vivement à toutes les questions historico-scientifiques. Aussi prit-il une part active aux différends de Drieberg et de Chladni, et c'est vers l'opinion de ce dernier qu'il fit pencher la balance.

Frédéric de Drieberg, né en 1785, à Charlottenbourg près Berlin, fut élève de Spontini ; il dédia à son maître un livre très remarquable, sur le système musical des Grecs, et il faut convenir qu'il l'avait interprété de manière à répandre la clarté sur des points demeurés obscurs jusqu'alors; mais Chladni (né en 1756 à Wittemberg et mort à Breslau en 1827), docteur en philosophie, professeur de physique, inventeur de l'Euphone (1), etc., etc., trouva, paraît-il, une corrélation évidente entre chaque son et la figure adoptée par les Grecs pour le représenter. Partant de là, on retombait dans le chaos, ce qui n'empêcha pas Perne d'être séduit par l'ingéniosité de ce point de vue, et il appuya Chladni.

Perne, qui a fait un *Cours d'harmonie et d'accompagnement*, a écrit aussi des *Dissertations et mémoires sur le système musical et la notation de la musique*

(1) *L'Euphone* était une sorte de pupitre sur lequel quarante roseaux ou tubes de verre, placés horizontalement, résonnaient au toucher d'un doigt imbibé d'eau.

Les découvertes de Chladni en ce qui concerne l'acoustique, ont eu la plus haute portée, et la plus légitime influence.

des Grecs. Cet ouvrage a été publié par Fétis, dans la Revue musicale.

Charles Catel (1773-1830), qui fut, comme Perne, professeur et inspecteur au Conservatoire, et de plus membre de l'Institut, avait été l'un des élèves favoris de Gossec. Catel a composé plusieurs opéras estimés, entre autres *les Bayadères*, mais il mérite d'être cité particulièrement comme auteur d'un *Traité d'harmonie élémentaire* très simple, très clair, et que l'on pourra toujours consulter avec fruit.

FRÉDÉRIC KALKBRENNER

Frédéric Kalkbrenner (1784-1849), que je place ici parce qu'il fut élève de Catel, a bien le droit de figurer parmi les artistes français; soit qu'il fût né à Cassel ou à Berlin, ce que n'ont pas encore déterminé ses biographes. Il est certain qu'il entra au Conservatoire de Paris, dès sa fondation, qu'il y étudia le piano avec le père d'Adolphe Adam, l'harmonie avec Catel, et qu'il fit honneur à ses maîtres en remportant les premiers prix. Devenu pianiste éminent, il entreprit plusieurs voyages artistiques et se fit entendre à Vienne, à Berlin et à Londres. Après avoir modifié sa manière à l'Ecole de Clementi, il s'associa avec Moschelès, en 1828, pour une tournée de concerts sur le con-

tinent. Son exécution était des plus parfaites, son jeu était perlé et sentimental, mais il manquait, dit-on, de précision rhythmique. Son œuvre pour le piano est remarquable; il a composé d'excellentes études, et un beau concerto en *Ré mineur*. Son père, Christian Kalkbrenner, *maître des Chœurs et des Ecoles*, à Paris, avait écrit une *Histoire de la musique*, plusieurs opéras, etc.

Frédéric Kalkbrenner, mort en 1849, a légué une somme importante à la société des artistes musiciens français.

CHORON

Alexandre Choron, né à Caen en 1772, a été un professeur trop consciencieux et il a exercé une trop grande influence sur la musique chorale en France, pour que nous puissions nous permettre de l'oublier. Il a fondé une Ecole de musique classique et religieuse qui, pendant longtemps, a été une pépinière d'artistes hors ligne. Il est parvenu, à ses risques et périls, à introduire en France les chefs-d'œuvre de Palestrina, de Carissimi, d'Allegri, de Hændel, etc.

S'occupant à la fois d'instruction primaire et transcendante, il a écrit des méthodes pour faciliter l'enseignement, et il a traduit les ouvrages si arides d'Albrechtsberger. Ce sont, sans aucun doute, les efforts

de Choron qui ont fait naître chez nous le goût des réunions chorales. Son école, licenciée en 1830, a été restaurée beaucoup plus tard, sur des bases nouvelles, et confiée à la direction de Niedermeyer. Choron est mort en 1834.

NIEDERMEYER

Niedermeyer, suisse de naissance, a étudié le piano à Vienne avec Moschelès, la composition à Rome avec Fioravanti (1), à Naples, avec Zingarelli, et c'est à Paris, où il fut patronné par Rossini, qu'il vint se fixer. Il s'y était annoncé déjà en écrivant, dès 1821, sur une méditation de Lamartine, sa belle mélodie du *Lac*, qui restera son vrai titre à la réputation, quoiqu'il ait depuis composé d'autres morceaux dans le même style, tels que *l'Automne*, *le Soir*, etc.

M. de Lamartine n'aimait pas, dit-on, la musique de Niedermeyer, qui ne répondait en rien au rhythme monotone sur lequel il scandait ses vers. La haute poésie, qui entrave l'essor de la mélodie, ne peut être aussi que gênée par elle. Nous avons vu des composi-

(1) Fioravanti, maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome (1816), a composé plusieurs opéras comiques dont le plus connu est celui que l'on appelle *les Chanteuses villageoises* (cantatrici villane).

teurs traiter avec bonheur des pièces de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Théophile Gautier, etc., mais du moins ils ne s'attaquaient pas à des alexandrins.

Toujours est-il que Niedermeyer se trouva, grâce à ce début, posé d'emblée parmi les compositeurs. Les théâtres lui furent ouverts, mais le succès ne l'y suivit pas. Il avait un talent sérieux, et souvent sympathique, mais non pas communicatif au gros du public. Dans chacun de ses ouvrages cependant on peut citer quelques morceaux saillants. C'est, dans *Stradella* (1836), un air de soprano et un trio remarquables ; dans *Marie Stuart* (1844), la romance des adieux, que tant de belles voix de contralto ont su faire valoir, etc. Ces succès partiels n'étaient suffisants ni pour satisfaire le compositeur, ni pour le faire vivre, mais fort heureusement on put lui créer une situation. Le Conservatoire de musique classique et religieuse avait été fondé par la Restauration, ainsi que je l'ai dit déjà, et confié à la direction de Choron ; cette institution, que l'on cessa de subventionner, prit fin en 1834, avec la vie du directeur. Lorsqu'on la rétablit plus tard, sous le nom d'Ecole de musique religieuse, c'est à Niedermeyer que la direction en fut donnée, et il la conserva jusqu'à sa mort (1861). On lui a reproché d'avoir laissé altérer la pureté du chant liturgique, par son ignorance des traditions de l'accompagnement du

plain-chant. C'est une question délicate sur laquelle je me garderai bien de m'appesantir, attendant, pour la résoudre, la publication d'un travail très important, dont l'exécution a été confiée à M. Vervoitte, et qui a pour but l'*Unification du Plain-Chant.*

BOIELDIEU.

Voici un de ces compositeurs dont l'œuvre est si populaire en France qu'il faudrait pouvoir la citer tout au long.

François Adrien Boïeldieu, né à Rouen en 1775, fut, dès son adolescence, fanatique de théâtre et de musique. Avec cette confiance qu'inspire la jeunesse, il s'en vint à Paris, sans autre ressource qu'une faible somme d'argent, fruit d'un premier succès obtenu dans sa ville natale, et se trouva bientôt aux prises avec les plus grandes difficultés. Assez heureux du moins pour entrer en relations avec des maîtres tels que Méhul et Chérubini, et pour rencontrer un interprète tel que Garat, c'est sous leurs auspices qu'il parvint à faire connaître ses premiers essais. Le goût s'est modifié, et les jolies romances de Boïeldieu, parmi lesquelles nous citerons « S'il est vrai que d'être deux » ne trouveraient peut-être pas aujourd'hui autant d'admirateurs qu'autrefois, mais le jeune compositeur ne tarda pas à prendre un vol plus élevé. L'Opéra-Comique

ouvrit ses portes à ce talent naissant, qui se montra aussi fécond que gracieux. Plusieurs opéras, *la Dot de Suzette, la Famille suisse, Zoraïme et Zulnare, Beniowsky,* etc, précédèrent *le Calife de Bagdad,* qui parut en 1800, et eut une grande vogue. Cet ouvrage, resté au répertoire de l'Opéra-Comique, ainsi que *Jean de Paris* et *la Dame blanche,* quoiqu'il n'ait pas la même valeur que ces deux derniers, est toujours entendu avec un vif plaisir. L'air si connu, « De tous les pays pour vous plaire, » est souvent choisi par les jeunes Dugazon, comme très favorable au développement de leurs qualités. *Ma Tante Aurore,* où le chanteur Martin remplissait un des principaux rôles, vint, en 1803, affirmer le succès de Boïeldieu. Dans cette même année il se décida, par suite de chagrins domestiques, à s'expatrier, et partit pour la Russie, où il fut nommé, par l'empereur Alexandre, maître de la chapelle Impériale. C'est en Russie qu'il écrivit, entre autres ouvrages, *les Voitures versées.* De retour à Paris, il eut le bonheur d'y retrouver, auprès du public, la faveur dont il avait joui avant son absence, et, en 1812, l'apparition de *Jean de Paris* vint l'augmenter encore. Rappelons, entre tous les morceaux de cette partition, l'air du majordome, « C'est la princesse de Navarre, » et la cavatine de la princesse, « Ah ! quel plaisir d'être en voyage ! »

En 1813, parut *le Nouveau Seigneur du village*, charmant petit opéra comique, rempli de morceaux heureux; citons-en seulement les couplets, « Ah vous avez des droits superbes! » et le duo, « C'est, dites-vous, du Chambertin » (1).

En 1817, Boïeldieu remplaça Méhul à l'Institut, et c'est, paraît-il, pour fêter et justifier sa nomination, qu'il écrivit la jolie partition du *Chaperon rouge* qui parut en 1818, et qu'interprétèrent avec bonheur les premiers artistes de l'Opéra-Comique. C'est dans cette gracieuse pièce que se trouvent, et la romance « Le noble éclat du diadème, » et la ronde « Depuis longtemps, gentille Annette », et les couplets « Robert disait à Claire ».

Enfin, c'est en 1825 que Boïeldieu mit le sceau à sa gloire en écrivant la partition de *la Dame blanche*, son chef-d'œuvre, qui est aussi un des chefs-d'œuvre de l'opéra comique. Il n'est presque pas nécessaire d'en rappeler les morceaux favoris. La ballade, « D'ici voyez ce beau domaine » ; la romance, « Pauvre dame Marguerite»; l'air de Georges, « Ah! quel plaisir d'être soldat»; les charmants duos et trios, l'introduction, l'ouverture ; le chœur final, avec accompagnement de harpes ; tout mériterait d'être cité particulièrement.

(1) *La Fête du village voisin*, autre opéra comique de Boïeldieu, date de 1816.

Après *la Dame blanche*, Boïeldieu composa encore un opéra, *les Deux Nuits* ; mais, épuisé par tant de travail, il ne tarda pas à devenir assez malade pour qu'il lui fût impossible même de continuer à professer au Conservatoire, et ses dernières années furent attristées par ce repos forcé. Il mourut en 1835. Pendant son professorat, il avait formé les plus remarquables élèves, parmi lesquels nous citerons Adolphe Adam, Zimmermann, Dourlen, etc. ; et nous n'oublierons pas de comprendre dans cette liste son fils, M. Adrien Boïeldieu, excellent artiste, qui a su faire honneur au nom qu'il porte.

Il me reste à noter une particularité très piquante que l'on ignore généralement, c'est que l'ouverture de *la Dame blanche* fut orchestrée, en une nuit, par Boieldieu, Adam et Labarre (1), qui se partagèrent le travail par tiers. Boieldieu était si méfiant de lui-même que ses élèves et amis furent obligés de le contraindre en quelque sorte à terminer, et à livrer sa musique.

(1) C'est Labarre, qui, au retour d'un voyage en Écosse, communiqua à Boïeldieu quelques-unes des mélodies nationales qui contribuent à donner à *la Dame blanche* tant de couleur caractéristique.

NICOLO ISOUARD.

Nicolo Isouard, né à Malte en 1777 (ou 1775), a enrichi le répertoire de l'Opéra-Comique de plusieurs charmants ouvrages, au premier rang desquels on cite *les Rendez-vous bourgeois*, charmante pièce que le public accueille encore avec le plus vif plaisir.

Fils d'un camérier du grand-maître de l'Ordre de Malte, Nicolo avait été, ainsi que ses frères, élevé à Paris et destiné au commerce. En conséquence, il fut placé, dès son retour en Sicile, dans une maison de banque, mais ses dispositions pour la musique, que d'excellents maîtres, Azopardi, Sala et Guglielmi, l'aidèrent à cultiver, lui permirent d'abandonner une profession pour laquelle il ne se sentait aucun goût. Cependant, par égard pour ses parents, c'est sous le pseudonyme de Nicolo qu'il fit représenter, tant à Florence qu'à Livourne, ses premiers opéras, et ce n'est que plus tard, à Paris, qu'il reprit son vrai nom d'Isouard. Après avoir été pendant quelque temps maître de chapelle de l'Ordre de Malte, il fut dépossédé de cet emploi, par la suppression de l'Ordre même, et suivit à Paris, en qualité de secrétaire, le général français, rappelé après la capitulation de l'île.

Monsigny, Grétry et Kreutzer eurent une grande

influence sur le talent du jeune compositeur maltais, qui acheva, grâce à eux, de prendre possession de son art, et eut en outre le bonheur de trouver à Paris les meilleurs collaborateurs dans Étienne et Marsollier. Ses plus remarquables opéras comiques parurent de 1802 à 1814. *Michel-Ange*, *Léonce*, où se trouve cette romance si connue « l'hymen est un lien charmant, » précédèrent la jolie partition des *Rendez-vous bourgeois*, dont le livret amusant est dû à l'écrivain Hoffmann (1807); *Cendrillon*, que l'on a reprise avec quelque succès en 1878, et où la chanson « Je suis modeste et soumise, » chantée par une voix jeune et fraîche, a été entendue avec plaisir; *Joconde*, où l'on retrouve ce refrain légendaire « Et l'on revient toujours à ses premiers amours, » et le trio « Quand on attend sa belle, Que l'attente est cruelle »; enfin l'opéra-comique de *Jeannot et Colin*, sont les ouvrages saillants de Nicolo. *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, dernier ouvrage, qu'il laissa inachevé, et qui fut terminé par un autre compositeur, ne parut que quelques années après sa mort, arrivée en 1818. Les mélodies de Nicolo sont faciles et agréables et leur charme principal est dû à ce que le bon goût français peut ajouter de grâce à la vivacité italienne.

AUBER

Daniel-Francois-Esprit Auber, né à Caen en 1782 (ou 1780), est un des compositeurs français les plus aimés. Son père, négociant, fut ruiné à la Révolution, et le jeune Auber dut tirer parti de son talent pour la musique. Cherubini et Boïeldieu furent ses maîtres, et Rossini devint certainement son modèle. Ses premières œuvres pour le théâtre réussirent médiocrement, mais *la Bergère châtelaine* (1820); *Emma* (1821; *la Neige*, où son vrai genre, le dialogue chanté, commence à se dessiner (1825); *le Maçon*, dont la musique plut infiniment et qui eut autant de représentations en Allemagne qu'en France (1825); *la Muette de Portici* (1828), *la Fiancée* (1829), *le Dieu et la Bayadère* et *Fra Diavolo* (1830), *le Philtre* (1831), furent accueillis, les premiers favorablement, et les derniers avec un réel enthousiasme. *La Muette de Portici* est un chef-d'œuvre que l'Opéra reprend toujours avec succès ; c'est une riche partition dont le sujet est heureux. En mettant le compositeur dans l'obligation d'exprimer, avec le seul secours de l'art mimique, les sentiments de l'héroïne, ce sujet lui a fourni l'occasion de développer à la fois les ressources de son génie musical et celles de son esprit. On vou-

drait pouvoir tout citer de ce bel opéra : l'ouverture, qui en rappelle heureusement les motifs les plus saillants ; les airs de ballets, empreints d'originalité caractéristique ; le chœur du marché, si plein d'entrain et de gaieté ; la barcarolle, devenue populaire « Amis, la matinée est belle, » reproduite avec tant d'à-propos dans la scène de folie de Masaniello ; le beau duo, où se trouve cette phrase énergiquement rhythmée « Amour sacré de la patrie » ; l'air du sommeil, la prière, la marche, les cavatines, etc. Bornons-nous à recommander à nos élèves de ne pas perdre une occasion d'apprendre à connaître *de auditu* cette belle partition, qui se trouve sur tous les pianos, ainsi que le *Guillaume Tell* de Rossini, *la Juive* d'Halévy, *les Huguenots* de Meyerbeer, et le *Faust* de Gounod. Il faudrait, du reste, faire une nomenclature complète des opéras d'Auber pour énumérer ses succès. N'en citons que ceux qui marquent comme des phases de renouveau dans son talent : *Lestocq* et *le Cheval de bronze* (1834-1835), *l'Ambassadrice* et *le Domino noir* (1836-1837), *les Diamants de la Couronne* (1841), *la Part du diable* (1843), *Haydée* (1847), *Jenny Bell* (1855). Chez ce compositeur si éminemment français, qui devait succomber aux luttes morales de 1870-1871, l'inspiration semblait rajeunir en même temps que s'accumulaient les années. Le 12 mai 1871, Auber

s'éteignait à Paris, peu de jours avant la fin de la Commune. Il était membre de l'Institut, Commandeur de la Légion d'honneur et Directeur du Conservatoire, où il avait succédé à Cherubini. M. Ambroise Thomas, qui occupe depuis 1851 le fauteuil de Spontini à l'Institut, a été appelé à remplacer Auber à la direction du Conservatoire.

HEROLD.

Au commencement de l'année 1791, dont la fin devait voir mourir Mozart, naquit à Paris un compositeur destiné aussi à disparaître à la fleur de son âge et à l'apogée de son talent, Louis-Ferdinand Herold, à qui nous devons *Zampa* et *le Pré aux Clercs*. Fils d'un excellent professeur de piano, il reçut, dès son enfance, les meilleures leçons, et, privé trop tôt des soins paternels, il eut du moins ceux d'une mère vigilante, qui ne négligea rien pour faciliter le développement d'un talent naissant, en l'avenir duquel elle avait foi. Intimement admise dans la maison hospitalière de Sébastien Érard, où se réunissait l'élite des artistes, elle n'eut pour ainsi dire qu'à laisser les heureuses dispositions de son fils croître à l'aise dans un milieu si favorable, et lorsqu'il entra au Conservatoire, en 1806, sous le patronage de son parrain, Louis



HÉROLD

Adam, et suivant les conseils de Grétry, il avait déjà donné plus que des espérances. Ce fut Méhul qui mit la dernière main à cette éducation musicale, et le jeune Herold remporta, en 1812, le grand prix de composition (1). Il passa les trois années réglementaires tant à Rome qu'à Naples, où il fit représenter un premier opéra, puis il visita Vienne et Munich, avant de rentrer à Paris, où l'attendait le grand obstacle qui ne manque jamais d'entraver l'essor des jeunes compositeurs, c'est-à-dire la difficulté d'obtenir un poème d'opéra. Enfin, au moment où le découragement commençait à s'emparer de lui, il eut la joie de se voir offrir par Boïeldieu la collaboration à une pièce de circonstance. C'est à l'occasion du mariage du duc de Berry que fut représenté cet ouvrage, *Charles de France*, qui n'obtint, bien entendu, qu'un succès éphémère. Mais, dès lors, le premier pas était fait, et bientôt Herold vit venir à lui de nouvelles propositions. Il écrivit d'abord, en collaboration avec le librettiste Théaulon, *les Rosières*, puis *la Clochette*, deux opéras comiques en trois actes, qui parurent en 1817, et

(1) Gossec et Lesueur, qui avaient été aussi les maîtres d'Herold, eurent à son sujet une vive discussion lorsqu'il s'agit de lui accorder le grand prix. Gossec objectait qu'il ne connaissait pas le contrepoint. « Eh bien, dit Lesueur, il aura tout le temps de l'apprendre à Rome ».

dont le dernier surtout réussit à merveille. La popularité, ambitionnée avec raison par les compositeurs, fut acquise à l'air de *la Clochette :* « Me voilà, me voilà ! » Malgré ces heureux résultats, il y eut à ce moment un temps d'arrêt dans les succès d'Herold, à qui furent donnés à traiter quelques sujets ingrats. Il se vit en conséquence réduit à composer force musique courante pour le piano, et enfin à accepter le modeste emploi d'accompagnateur au Théâtre-Italien. Chargé, en 1821, par la direction de ce théâtre, d'aller recruter des chanteurs en Italie, d'où il ramena la Pasta, il dut à ce voyage une très favorable diversion, dont son talent avait besoin et dont il sut profiter. Aussi, dès son retour, il se mit à composer de nouveaux ouvrages. Mais arrivons de suite à ce qui, dans l'œuvre d'Herold, signale un progrès définitif.

C'est en 1826 que parut *Marie*, dont plusieurs morceaux devinrent populaires. Citons, entre autres, la cavatine « Une robe légère » la barcarolle « Batelier, dit Lisette» ; et la chanson du meunier « Comme mon père, Sur la rivière», etc. Vers cette époque, Herold, qui avait abandonné son emploi d'accompagnateur au Théâtre-Italien pour prendre celui de répétiteur à l'Opéra, y fut chargé de la direction des chœurs, qu'il garda pendant trois ans, et qui lui causa des fatigues mortelles. C'est à ce moment même que, stimulé par

les triomphes récents de Rossini et d'Auber, son talent prit tout à coup une forme nouvelle, pour jeter un brillant et dernier éclat. Herold parvint à se satisfaire lui-même en écrivant l'opéra de *Zampa,* dans un style plein de noblesse, de science et d'originalité (1831). Parmi les morceaux remarquables de cette belle partition, citons la ballade, « D'une haute naissance », et la cavatine « A ce bonheur suprême », comme étant les plus connus.

Deux ans après l'apparition de *Zampa,* et au moment où il aurait pu jouir du succès de son chef-d'œuvre, *le Pré aux Clercs,* Herold succomba à la maladie de poitrine dont il était atteint depuis plusieurs mois (1833). Les répétitions de cet ouvrage achevèrent d'épuiser ses forces, mais elles lui donnèrent au moins la certitude du triomphe, et ses derniers jours en furent consolés. *Le Pré aux Clercs* est, avec *la Dame blanche,* ce que l'Opéra-Comique possède de plus complètement approprié à son genre, aussi est-ce une des pièces favorites du répertoire, et il est presque superflu d'en rien citer; choisissons cependant l'air de Mergy, « O ma tendre amie » ; celui d'Isabelle, « Jours de mon enfance ; » et la jolie romance, « Souvenirs du jeune âge ». C'est à l'insistance de Planard, librettiste du *Pré aux Clercs,* qu'est dû le rhythme heureux du trio syllabique du quatrième acte, « C'en est fait, le ciel même a reçu nos serments »,

qu'Herold modifia jusqu'à ce qu'il fût parvenu à le satisfaire.

Ajoutons qu'Herold avait su conquérir par son aimable et digne caractère autant de sympathies que par son talent, et que l'avenir réservait à sa jeune famille autant de prospérité qu'à son œuvre charmante (1).

HALÉVY

Le premier nom illustre que l'art français ait à enregistrer, après ceux d'Auber et d'Herold, est celui d'Halévy, le compositeur de *la Juive* et de tant d'autres beaux ouvrages. Né à Paris, en 1799, d'une famille israélite, Fromental Halévy fut, dès sa dixième année, élève du Conservatoire. Berton et Cherubini furent ses professeurs d'harmonie et de contrepoint. A vingt ans, il remportait le grand prix de composition, et partait pour Rome. A son retour il eut à lutter d'abord pour obtenir l'accès dans les théâtres. De 1822 à 1835, époque de l'apparition de *la Juive,* il réussit cependant à faire représenter plusieurs ouvrages, entre autres, au grand Opéra, *Pygmalion*, le ballet de *Manon Lescaut*,

(1) C'est Halévy, ami d'Herold, qui fut chargé de tirer parti de ce que laissait d'ébauché le compositeur si prématurément enlevé à la gloire artistique, et un ouvrage posthume, *Ludovic*, fut achevé par lui.

celui de *la Tentation*; à l'Opéra-Comique, *Ludovic*, ouvrage laissé inachevé par Herold; *les Deux pavillons*, *l'Artisan*, *le Roi et le Batelier*, *le Dilettante d'Avignon* ; et *les Souvenirs de Lafleur*, pour la rentrée du célèbre chanteur Martin. Mais, en 1835, eut lieu ce grand événement musical, la première de *la Juive!* Mlle Falcon fut superbe dans le rôle de Rachel, qu'elle interpréta avec toute l'agitation passionnée qu'il comporte, et celui d'Eléazar fut créé par Nourrit, qui, en même temps qu'artiste de premier ordre, était homme de goût supérieur, et dont les conseils furent précieux, en cette circonstance, comme en d'autres, pour l'agencement de la mise en scène. Il écrivit même, dit-on, les paroles de ce beau morceau, « Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire », qui fut un de ses triomphes. Citons, parmi les plus belles scènes de *la Juive*, celle de la Pâque, que l'on considère comme une des plus riches du répertoire.

Après cet immense succès, Halévy s'en revint la même année à l'Opéra-Comique, avec la gracieuse partition de *l'Eclair*. Puis en 1838, *Guido et Ginevra*, opéra en cinq actes, parut à l'Académie Royale de musique (1). Le lugubre sujet de cette pièce, la Peste de Florence,

(1) Le théâtre de l'Opéra avait repris ce titre après la Restauration.

fit tort à la belle musique que le compositeur y avait prodiguée. Dans *la Reine de Chypre*, qui parut en 1841, il intercala quelques-uns des morceaux du *Drapier*, ouvrage écrit en 1840, et qui n'avait point réussi. On y admire particulièrement la mélodie « Le gondolier dans sa pauvre nacelle », les couplets « Tout n'est dans ce bas monde qu'un jeu », et surtout le beau duo « Vous qui de la chevalerie », etc.

Charles VI, qui vint en 1843, fut interprété brillamment par Mme Stoltz (Odette), Baroilhet (Charles VI), Duprez (le Dauphin), Levasseur (Raymond), etc, et eut une longue série de représentations. D'autres jolis ouvrages suivirent celui-là, et il suffit de citer *les Mousquetaires de la Reine* (1846), *Le Val d'Andorre* (1848), *la Fée aux Roses*, (1852), pour énumérer des succès. Quittant momentanément la scène de l'Opéra-Comique, Halévy alla, en 1850, faire représenter, à Londres, un opéra italien, *la Tempesta*. De retour à Paris, il écrivit de nouveaux ouvrages, et notamment *Jaguarita l'Indienne*, pour le Théâtre Lyrique (1855). Enfin, son dernier opéra fut *la Magicienne* (1858), et en 1862, le grand compositeur, épuisé par tant de travail, s'éteignit à Nice, où il était allé chercher vainement quelque amélioration à son état maladif.

Halévy était depuis longtemps membre de l'Institut; il avait été en outre nommé Secrétaire perpétuel

de l'Académie des beaux-arts. On lui doit un Solfège destiné aux Écoles de la ville de Paris, et aux classes du Conservatoire, où il fut longtemps professeur de composition. Cet ouvrage contient des morceaux complémentaires à deux parties, qui ont été écrits par les plus remarquables élèves d'Halévy, c'est-à-dire par les compositeurs les plus éminents de notre époque.

ADOLPHE ADAM

Adolphe Adam, qui naquit et mourut à Paris (1803-1856), était doué d'une facilité musicale surprenante. C'était un homme et un compositeur léger, fuyant la gravité et l'ennui comme la peste. Il fut musicien parce qu'il était né pour cela; il avait de qui tenir, du reste, car son père, Louis Adam, professeur au Conservatoire, avait été, nous dit-il lui-même, « le maître de piano à la mode sous l'Empire »; mais Adolphe échappa le plus possible à toute application sérieuse, jusqu'à son entrée au Conservatoire, en 1817. Là, il fallut travailler bon gré, mal gré. La fugue et le contrepoint lui étaient antipathiques, et s'il fut forcé de les cultiver sous la direction de professeurs tels que Reicha et Boïeldieu du moins parvint-il à se soustraire à l'étude de l'orgue, par laquelle il avait commencé à son arrivée dans les classes. Tout cela ne laissa pas beaucoup de traces

sur son talent; mais ce qu'il saisit avec ardeur, c'est la manière de traiter les instruments, avec lesquels il se familiarisa dans les orchestres, passant des triangles aux timbales, non seulement pour le plaisir d'exécuter sa partie, mais encore pour gagner quelques sous, ce que rendait indispensable la modicité de la somme qui lui était allouée pour son entretien. A ces ressources se joignit le produit de la vente de quelques romances et celui de leçons richement payées. Pendant toute sa vie, Adolphe Adam fut stimulé par la nécessité de faire face aux besoins journaliers, ou de faire honneur à des engagements pris. Il est probable que sans cette gêne perpétuelle, il eût moins produit, et que son œuvre eût été plus châtiée, mais il fallait avant tout satisfaire le public, et lui donner sans cesse du nouveau, sans prendre le temps de se reposer sur un succès. Le genre d'Adam, précurseur de celui de l'opérette, vise plutôt au populaire qu'au distingué. Cela ne l'empêcha pas d'arriver au grade d'officier de la Légion d'honneur, et d'être nommé membre de l'Institut (1844). C'est que l'on aimait cet excellent camarade, gai, spirituel et bon enfant, et que l'on savait bien qu'il ne péchait jamais par ignorance, car, en fait de science, il avait deviné tout ce qu'il ne s'était pas donné la peine d'approfondir.

Adolphe Adam, qui avait commencé par de la

musique de vaudevilles, notamment celle du *Hussard de Felsheim,* ou *la Semaine des amours*, a débuté à l'Opéra-Comique par une pièce en un acte. *Pierre et Catherine* (1829). Ensuite, pendant un séjour qu'il fit à Londres, il travailla pour le théâtre de *Covent-Garden*; mais c'est en 1834 que parut *le Chalet*, qui est, avec *le Postillon de Lonjumeau*, ce qu'il y a de préférable dans ses œuvres. Cependant il y a aussi de bien jolies choses dans *Giralda* (1850), dans *Si j'étais roi* (1852), dans *le Sourd ou l'Auberge pleine* (1853), qui font partie du répertoire de l'Opéra-Comique. Il a composé la musique de plusieurs Ballets, notamment celle de *Giselle* (1841), et il a refait en partie l'instrumentation de quelques vieux opéras comiques, entre autres celle du *Richard Cœur-du-Lion* de Grétry. Citons, parmi les autres ouvrages d'Adam, *la Reine d'un jour, la Rose de Péronne, le Toreador, la Poupée de Nuremberg, le Bijou perdu, le Roi des Halles, le Muletier de Tolède*, etc, etc.

Les Pantins de Violette, qu'il ne réussit à faire jouer qu'aux Bouffes-Parisiens, et qui, par le fait, avaient les proportions d'un opéra comique, parurent en 1856. c'est-à-dire l'année même de sa mort, qui fut très inopinée, car il disparut en pleine vigueur de talent et d'esprit.

OPÉRETTE

—

(OFFENBACH)

Puisque nous avons eu l'occasion de mentionner le théâtre des Bouffes-Parisiens, c'est le moment de parler de l'Opérette, qui a eu tant de succès dès son apparition. A mesure que les grands compositeurs tendaient à donner à l'opéra comique une importance qu'il n'avait pas jusqu'alors comportée, on éprouvait le besoin de se laisser distraire et reposer par un genre plus léger, et l'on accueillit même très favorablement la bouffonnerie musicale. Déjà, en 1847, des artistes avaient exécuté, dans un salon de la rue de Larochefoucauld, une drôlerie aux mirlitons, qui était la parodie du *Désert* (1). En 1853, M. Florimond Hervé fonda le théâtre des Folies-Nouvelles, et y donna, entre autres farces lyriques, *le Compositeur toqué* (2). Puis, Jacques Offenbach (né en 1819, à Offenbach, aux envi-

(1) Offenbach, qui fut l'organisateur de cette parodie, avait cependant un talent des plus sérieux, comme violoncelliste et compositeur. Il a fait paraître plusieurs ouvrages sur la scène de l'Opéra-Comique, et un Ballet à l'Opéra (*le Papillon,* 1860). Offenbach a pu, avant sa mort, fêter la centième de *la Fille du Tambour Major*, sa dernière œuvre représentée aux Folies-Dramatiques.

(2) M. Hervé a écrit plus tard d'autres opérettes à grand succès, telles que *l'Œil crevé*, *Chilpéric*, *le Petit Faust*, etc

rons de Cologne, et mort à Paris en octobre 1880) obtint, grâce à l'appui de Mlle Augustine Brohan, un privilège pour représenter, au théâtre des *Folies-Marigny*, des opérettes à deux personnages. C'est là qu'il donna la bonne charge des *Deux Aveugles*, et quand vint l'hiver, il fallut que la petite troupe rentrât au cœur de la ville afin de ne pas interrompre les plaisirs du public, qui avait pris goût subitement à ce gai spectacle. C'est dans la petite salle de l'ancien théâtre Comte, au Passage Choiseul, que parurent *Ba-ta-clan*, *le Savetier et le Financier*, *le 66*, etc. Un troisième, puis un quatrième personnage furent tolérés, et, en 1858, c'est avec une mise en scène complète que l'on put monter *Orphée aux Enfers*, que suivirent *Geneviève de Brabant*, *la Chanson de Fortunio*, etc., etc.

La Belle Hélène, représentée en 1864 au théâtre des Variétés, fut encore un type du nouveau genre, dans lequel M. Offenbach a eu depuis plus d'un imitateur heureux, et dont la vogue ne s'est pas ralentie un seul instant (1). La Belgique, l'Allemagne, l'Angleterre, nous empruntent ces pièces amusantes, et s'en divertissent infiniment. A Berlin, par exemple, deux cents

(1) Au nombre de ces imitateurs, citons M. Serpette, 1er prix de Rome, M. Cœdès, et M. Jonas, auteur des *Petits Prodiges* et du *Canard à trois becs*, etc.

représentations n'ont pas épuisé le succès de *la Vie parisienne*. Cependant le genre tend à se relever. Les œuvres de M. Ch. Lecocq l'ont fait entrer dans une voie nouvelle, et l'opérette disparaît pour restituer la place à l'opéra comique.

MONPOU.

Trois aimables musiciens, Monpou, Clapisson et Grisar, me serviront de moyen de transition pour revenir à l'art sérieux.

Hyppolite Monpou, parisien, né en 1804, reçut une éducation musicale tout ecclésiastique, passant de la maîtrise de Notre-Dame à l'école Choron, où s'établit, entre lui et ses condisciples, une camaraderie qui leur fut plus tard à tous très précieuse. On ne se représente pas bien Hyppolite Monpou écrivant des messes : c'est cependant par là qu'il commença, profitant de la facilité qui lui était offerte de les faire exécuter dans les paroisses où il tenait l'orgue, à Saint-Thomas-d'Aquin, à Saint Nicolas-des-Champs, etc. Forcé, en 1830, de chercher d'autres ressources, il utilisa son talent pour un genre plus léger. Déjà un joli nocturne à trois voix, composé sur une chanson de Béranger, « Si j'étais petit oiseau» , avait commencé sou succès, et il n'eut qu'à se laisser aller doucement dans cette voie facile. Seulement

il lui fallut toujours des poètes de premier ordre. Victor Hugo, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, furent ses collaborateurs. *Sarah la baigneuse, Gastibelza, Venise, l'Andalouse, Espagne*, chant d'une originalité exquise, que l'on intercala dans *Piquillo*, etc., peuvent être cités parmi ces œuvres légères, au cachet si particulier Encouragé par leur succès, Monpou voulut aborder la scène, et la pléïade romantique dont il faisait partie lui en fournit les moyens, mais il y réussit peu. Il avait écrit cependant, dans le genre religieux, des choses de longue haleine et dignes d'estime ; mais s'il ne parvint jamais à amener complètement à bien une œuvre théâtrale, il se trouva du moins dans chacun de ses essais quelque morceau de coupe originale, qui pouvait s'imposer, et survivre au désastre général. Ces épaves, parmi lesquelles nous citerons, avec la romance de *Piquillo* ci-dessus nommée : « Mon beau pays des Espagnes », celle des *Deux Reines* « Adieu, mon beau navire », ont été garanties de l'oubli par les artistes, amis du compositeur, qui mourut en 1841, c'est-à-dire à trente-sept ans.

CLAPISSON

Clapisson est un français né à Naples, en 1808, et il mourut en 1866. Il a été, au Conservatoire de

Paris, élève d'Habeneck pour le violon, et de Reicha pour l'harmonie. Il se fit connaître d'abord en composant quelques jolies romances, mais il aspirait à écrire pour le théâtre, et il ne tarda pas à y parvenir. Plusieurs opéras-comiques précédèrent *Gibby la Cornemuse*, ouvrage en trois actes, qui eut un vrai succès, auquel contribua le ténor Roger, alors dans tout l'éclat de son talent. Dans *la Promise*, représentée en 1854, c'est M[me] Cabel qui eut l'occasion de faire valoir le sien ; enfin, dans *la Fanchonnette*, que le Théâtre-Lyrique donna en 1856, ce fut à la voix sympathique de M[me] Carvalho, alors toute jeune, et à l'expression dramatique qu'elle sut donner à son rôle, que revinrent les honneurs. En 1858, un opéra comique, *les Trois Nicolas*, ouvrage dans lequel Dalayrac est mis en scène, et où l'on ne manqua pas, tout naturellement, d'introduire l'air gracieux d'Azémia, « Aussitôt que je t'aperçoi », servit de pièce de début au ténor Montaubry ; ainsi Clapisson eut l'heureuse chance de rencontrer toujours des interprètes de premier ordre. Clapisson fut élu membre de l'Institut en 1856, en remplacement de Fromental Halévy, nommé secrétaire perpétuel.

ALBERT GRISAR

Albert Grisar, d'Anvers, né aussi en 1808, fut un moment élève de Reicha. De même que Monpou et Clapisson, c'est dans la romance qu'il se fit connaître d'abord. On est devenu assez indifférent à ce genre de composition, auquel le public a longtemps fait bon accueil. Il n'était pas nécessaire d'être très fort en musique pour s'en mêler, et par conséquent c'était aussi à la portée des médiocres talents d'exécution, mais il fallait « savoir dire », tout était là. *La Folle*, de Grisar, par exemple, eut un succès général dans les salons. Les artistes en firent une véritable *scène*, que les amateurs imitèrent avec une exagération souvent grotesque. *Les Laveuses du Couvent*, qui vinrent ensuite, avaient plus de valeur comme mélodie, et moins de prétention. Par suite de ces heureux débuts, le jeune compositeur vit bientôt ses ouvrages accueillis dans les théâtres, mais il ne tarda pas à comprendre lui-même que ce facile accès était prématuré, et qu'il serait bon de le justifier par un travail sérieux. C'est alors qu'il partit pour Naples, où il alla étudier sous la direction de Mercadante, et, en 1848, après avoir séjourné aussi quelques mois à Rome, il revenait à Paris, ayant en portefeuille un

délicieux petit acte, *Gilles ravisseur*, où figuraient les gais héros du carnaval. En 1850, parurent à leur tour *les Porcherons*, où se trouve la jolie romance de la *Lettre*. Une amusante bouffonnerie, *Bonsoir, monsieur Pantalon* (1851), et *le Chien du Jardinier* (1855), achevèrent de classer le talent de Grisar dans un genre léger dont il essaya vainement de sortir, et cette espèce de blocus fit son désespoir. Il avait cependant donné la mesure de ses moyens dans le style sérieux, en écrivant, en 1852, un sombre drame lyrique, *le Carillonneur de Bruges ;* ce qu'on exigeait de lui, c'était le badinage musical dont il avait su si bien trouver le ton. Ce qu'il a produit de plus heureux après les ouvrages que nous venons de mentionner, c'est la féerie de *la Chatte merveilleuse*, très riche en fraîches pensées musicales. Grisar, qui mourut en 1869, pour ainsi dire subitement, a laissé, à l'état d'ébauche, une partition sur *le Mariage forcé*, de Molière, dont la publication serait certainement pleine d'intérêt.

AIMÉ MAILLARD, KASTNER

Avant de parler de Berlioz, que je me propose de placer en tête de l'illustre et dernière série de nos compositeurs français, je dois nommer encore Aimé

Maillard (1817-1871), qui n'a pas besoin d'autre titre à la réputation que son opéra-comique, *les Dragons de Villars*, représenté, en 1856, au Théâtre-Lyrique, et dont je citerai le joli morceau, « Espoir charmant », comme l'un des mieux réussis.

Puis enfin, je recommanderai à mes élèves la lecture des ouvrages très curieux et pleins d'érudition du docteur Kastner (1811-1867), Strasbourgeois, qui a écrit principalement sur l'histoire de la musique, et a composé des recueils d'un intérêt incontestable, entre autres ceux qu'il a intitulés *les Danses des Morts* et *les Chants de la Vie*.

BERLIOZ

Berlioz, né en 1803, à la Côte-Saint-André (Isère), se fit artiste contre la volonté de son père, médecin distingué, qui l'avait envoyé à Paris pour suivre les cours de l'École de médecine, et non pas ceux du Conservatoire. Par suite du mécontentement paternel, il se vit réduit à travailler pour vivre, et s'engagea comme choriste au théâtre des Nouveautés; c'est là peut-être qu'il eut l'occasion de recueillir quelques-uns des contes amusants qui émaillent ses *Soirées de l'Orchestre*. Placé d'abord, au Conservatoire, sous la direction de Reicha, il ne tarda pas à déserter la classe de ce maître, pour n'obéir qu'aux caprices de

son imagination. Son rêve était d'arriver, grâce à des combinaisons inusitées d'harmonie, produisant des effets nouveaux de sonorité, à créer un genre imitatif et descriptif absolu. C'est dans ces idées qu'il écrivit une messe à quatre voix, avec chœurs et orchestre, qui, exécutée à Saint-Roch et à Saint-Eustache, fut déclarée inintelligible, à l'unanimité. Rentré au Conservatoire en 1826, il y suivit dès lors les leçons de Lesueur, qui fut un professeur indulgent pour ce jeune homme dont l'esprit l'amusait. Le résultat de ses nouveaux efforts fut le second prix de composition musicale, qu'il obtint en 1828, et enfin le grand prix, qu'il remporta en 1830. La cantate de *Sardanapale*, qui lui valut cet honneur, fut plus que contestée cependant à son audition, mais on espérait que le séjour à Rome modifierait les idées harmoniques du jeune lauréat. Les compositions qu'il envoya de l'École, l'ouverture du *Roi Lear*, celle de *Rob-Roy*, un chœur des ombres d'*Hamlet*, etc., prouvèrent que l'on s'était trompé. A son retour, il eut pour appuis les membres de la phalange romantique, qui, dans toutes les branches de l'art, comptait de nombreux adeptes. La jeunesse se passionnait pour les œuvres nouvelles, et rejetait avec mépris celles du passé. Berlioz, qui causait musique avec une verve caustique, et de plus savait écrire, fut admis, grâce à ces deux qualités, à publier des articles critiques dans

plusieurs revues, et enfin dans *le Journal des Débats*, d'où il put exercer sur l'opinion une puissante influence. Cependant, le vrai public, qui ne se laisse pas toujours diriger aussi aisément qu'on le croit, protestait à chaque œuvre nouvelle du jeune compositeur, lequel, à travers ces luttes, était parvenu néanmoins à conquérir sa place, et à remporter même de flatteuses victoires. En 1836, son *Requiem*, devenu célèbre, fut exécuté pour les funérailles du général Damrémont, et, en 1838, lorsqu'à la suite du mauvais succès de son opéra *Benvenuto Cellini*, Berlioz tomba malade, Paganini, dont il s'était attiré la sympathie précédemment, par sa symphonie d'*Harold en Italie*, où se trouvait un beau solo d'alto qu'exécuta Urhan, lui envoya un don de vingt mille francs, et le déclara l'égal de Beethoven. L'Allemagne accueillit ses ouvrages avec enthousiasme, et Liszt les imposa à l'admiration du public de Weimar. C'est en 1846 que fut exécutée pour la première fois à Paris, dans la salle de l'Opéra-comique, *la Damnation de Faust*, que l'on accueillit froidement à cette époque. Ce drame musical, privé de spectacle comme un Oratorio, déplut par son étrangeté, quoique l'interprétation en fût confiée aux meilleurs artistes, et que l'orchestre fût dirigé par Berlioz lui-même. Il y avait deux ans à peine cependant que *le Désert*, de Félicien David, dépourvu également de mise

en scène, avait excité l'enthousiasme universel. d'où il faut conclure que c'est bien réellement le genre de composition de Berlioz qui ne fut pas goûté. Plusieurs morceaux furent exceptés néanmoins de la réprobation générale, et ce sont toujours les mêmes qui font le plus de plaisir aujourd'hui : *la Marche Hongroise, la Sérénade de Méphistophélès*, l'air de *Marguerite au rouet*, le *Chœur des Esprits célestes,* etc. Trop homme d'esprit pour rejeter les conseils de l'expérience, Berlioz modifia dès lors sa manière. Dans *l'Enfance du Christ* (1854), son retour aux traditions avait déjà paru sensible ; il devint incontestable dans *les Troyens*, grand opéra qui fut représenté en 1863, au théâtre Lyrique, et qui n'eut pas le succès qu'il méritait. Les sujets antiques ont cessé de plaire, et en outre, c'est toujours un grand écueil pour un compositeur que d'être lui-même son librettiste. La collaboration a ce grand avantage d'obliger le musicien à s'inspirer des idées qu'on lui suggère, et à varier et modifier les siennes par conséquent.

L'*Alceste* de Gluck fut reprise en 1866 à l'Opéra, et Berlioz fut chargé d'en diriger les répétitions. Il fut appelé ensuite à Pétersbourg pour présider les concerts du Conservatoire. Nommé, en 1849, bibliothécaire au Conservatoire de Paris, il ne considéra jamais cet honorable emploi que comme une sinécure. En 1864, il par-

vint au grade d'officier de la Légion d'honneur, et, dès 1856, il avait remplacé Adolphe Adam à l'Institut. Ainsi rien ne manqua à sa carrière, pas même le couronnement, car l'année qui précéda sa mort, il fut accueilli à Grenoble par des ovations rappelant les triomphes des poètes du moyen âge. Il revint mourir à Paris en 1869. *La Damnation de Faust*, reprise à Vienne en 1866, y avait produit un effet immense, et c'est cet ouvrage qui fut choisi par les sociétés chorales et instrumentales pour honorer solennellement la mémoire de Berlioz.

N'oublions pas de citer, parmi ses œuvres, sa très remarquable orchestration de l'*Invitation à la Valse*, de Weber. Il avait écrit, en 1844, un *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*; puis il publia successivement un *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, des *Études sur Beethoven, Gluck et Weber* (1845); *les Soirées de l'orchestre* (1853); *les Grotesques de la musique* (1859); enfin des *Mémoires*, dont la publication immédiate a été interdite par lui-même. Si l'on joint à tous ces ouvrages de Berlioz la collection de ses articles critiques, insérés dans différents journaux et revues, on trouvera un total d'œuvres littéraires surprenant, eu égard à l'importance de celui de ses œuvres musicales, et l'on pourra conclure en disant que ce grand artiste fut un travailleur infatigable.

FÉLICIEN DAVID

Félicien David est un des plus sympathiques compositeurs français modernes. Il naquit à Cadenet (Vaucluse), en 1810, d'un père artiste, qui ne put guère lui transmettre que d'heureuses dispositions pour la musique, car il mourut lorsque Félicien avait à peine cinq ans. L'enfant, élevé par sa sœur aînée, fut, grâce à sa jolie voix, admis à la maîtrise de Saint-Sauveur, à Aix, et il y reçut paraît-il, de bonnes leçons, puisqu'il acquit, très jeune encore, un remarquable talent sur le violon. Sa prodigieuse mémoire lui facilitait d'ailleurs toutes les études, et, en quittant la maîtrise, il devint un des brillants élèves du collège des Jésuites, où on lui fit obtenir une bourse. A dix-huit ans, il quitta le collège, et, stimulé par la nécessité de se créer des ressources, il se fit clerc d'avoué, en attendant que des circonstances favorables lui permissent de suivre la carrière vers laquelle l'entraînait son penchant. Un emploi de second chef d'orchestre au théâtre d'Aix, et la place de maître de chapelle à Saint-Sauveur, ne tardèrent pas à lui en fournir les moyens, jusqu'à ce qu'il obtînt, d'un oncle riche, une petite pension des plus modiques, pour venir compléter ses études musicales à

Paris. Félicien David avait alors vingt ans. Dès son arrivée, il se présenta au Conservatoire, et y reçut un accueil peu encourageant de Cherubini. Admis cependant à entrer dans une classe où l'on professait d'après la méthode de Catel, le jeune homme s'aperçut bientôt que cet enseignement, très précieux pour les commençants, ne pourrait longtemps lui suffire, et il saisit avec empressement l'occasion de se joindre à quelques élèves, auxquels M. Reber, déjà savant professeur, donnait des leçons chez lui. Plus tard, les classes supérieures furent ouvertes à Félicien David, et il travailla la composition sous la direction de Lesueur et de Fétis, en même temps qu'il continuait à s'occuper de l'orgue avec Benoist. Mais bientôt, l'oncle ayant, par mesure d'économie, supprimé la petite pension qu'il avait avec peine accordée, Félicien se trouva réduit à donner des leçons pour vivre, et la gêne de sa situation ne contribua pas peu sans doute à lui faire prêter l'oreille à des suggestions de réforme sociale. La secte Saint-Simonienne, dans laquelle il s'enrôla, comptait, parmi ses membres, une quantité d'hommes distingués, qui aspiraient à conquérir leur place, et auxquels les efforts tentés jusque-là n'avaient réussi qu'à démontrer l'insuffisance de leurs moyens de parvenir. « A chacun selon ses œuvres ! » c'est une belle maxime pour tout ce qui se sent doué

d'aptitudes indiscutables. Mais il y eut, dans ce classement des intelligences, tout équitable qu'il pût être, un côté burlesque, et qui fut la pierre d'achoppement de l'association, ce fut la désillusion de gens qui, s'étant exagéré leur propre mérite, le virent coté beaucoup plus bas qu'ils ne s'y attendaient et furent appelés, en conséquence, à remplir dans la nouvelle société les fonctions les plus infimes. Que faire à cela que de s'en amuser? C'est ce que l'on fit bravement; mais, après avoir prêté à la raillerie, la secte ne put se tenir debout; ses membres se dispersèrent, et les mieux avisés trouvèrent promptement à refaire leur position dans le monde dont ils avaient voulu s'écarter. Félicien David fut un de ceux à qui cette expérience devint profitable. Il est vrai que, pour suivre le Père Enfantin, il avait, en 1831, abandonné le Conservatoire, où probablement un grand prix fût venu tôt ou tard récompenser ses travaux; mais, pour lui, l'émigration en Orient fut un vrai voyage musical. Tandis que ses coreligionnaires s'attachaient à y répandre leurs doctrines sociales, lui s'assimilait le sentiment et l'esprit des contrées parcourues, et y recueillait des mélodies pleines de cachet et d'originalité. Déjà, avant le départ, il avait écrit, pour le culte dont il était le chantre favori, plusieurs morceaux très réussis, notamment *la Danse*

des Astres: à son retour, en 1835, c'est avec un recueil de *Mélodies Orientales* qu'il voulut se révéler au public, mais son genre délicat et distingué ne fut pas apprécié immédiatement. Plusieurs années s'écoulèrent même avant que l'on rendît justice au jeune compositeur, qui, heureusement, avait autour de lui des sympathies. Il s'était formé, entre les Saint-Simoniens, une ligue fraternelle, une espèce de solidarité, à laquelle ils ne renoncèrent pas tout à fait lorsque leur association fut dissoute. Une amitié dévouée vint en aide à Félicien David, et lui permit d'attendre le succès, si lent à surgir. Enfin, sa charmante romance des *Hirondelles* fit sortir son nom de l'obscurité; mais ce ne fut qu'en 1844, c'est-à-dire après quinze ans de luttes, que *le Désert*, cette Ode-symphonie dont l'apparition fut un événement, conquit à son auteur le rang auquel il avait droit (1). Ce fut une explosion d'enthousiasme. Du jour au lendemain, le musicien se vit porté aux nues, et si ce n'était faire tort à toutes les beautés que renferme son œuvre, on pourrait risquer l'hyperbole, et dire que ce succès foudroyant fut dû en partie à une seule note, celle que, par un trait de génie, il avait employée à exprimer le silence du désert.

(1) A la veille de son grand succès du *Désert*, Félicien David se trouvait si dénue de ressources qu'il fut forcé de copier lui-même toutes les *parties* de cet ouvrage.

Il est rare qu'un artiste remporte deux fois pareille victoire, mais désormais l'accueil le plus favorable fut assuré à tout ce que signait le nom aimé de Félicien David. Après avoir vu ce nom acclamé au Conservatoire, aux Italiens, à l'Opéra-Comique, et sur les principales scènes de l'Europe, comment ne se serait-on pas arraché la moindre pensée musicale de ce poétique chantre de l'Orient? C'est ce qui arriva, mais, chose étrange! Quoique l'on retrouvât dans toutes ses œuvres la pureté du style, la distinction, et même le cachet d'originalité, aucune ne répondit complètement à ce que l'on attendait de l'auteur du *Désert*. Ce fut d'abord *Moïse au Sinaï*, Oratorio exécuté à l'Opéra en 1846; *Christophe-Colomb*, Ode-symphonie que le Conservatoire fit entendre en 1847, et qui eut aussi beaucoup de succès à un des concerts des Tuileries, où le compositeur reçut, de la main même du roi Louis-Philippe, les insignes de la Légion d'honneur (1). Puis enfin, Félicien David aborda l'art dramatique. En 1851, le Théâtre Lyrique représenta *la Perle du Brésil;* en 1859, l'Opéra monta *Herculanum*, et, en 1862, l'Opéra-Comique fit paraître *Lalla-Rouck* (2).

(1) Félicien David avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur à la suite de son succès du *Désert*.

(2) Un mystère, *l'Èden*, qui avait paru en 1848, souffrit de l'agitation des esprits, peu disposés à tourner leur attention vers les choses de l'art.

Après un voyage en Russie, où sa personne et ses ouvrages furent accueillis avec le plus vif enthousiasme, Félicien David revint à Paris briguer son admission à l'Institut, où il ne parvint qu'en 1869, au fauteuil de Berlioz, à qui il succéda également comme bibliothécaire du Conservatoire.

Nommé officier de la Légion d'honneur en 1862, pensionné de la liste civile, gratifié, en 1868, du prix de vingt mille francs dont dispose l'Institut, Félicien David ne put malheureusement jouir bien longtemps de la haute position qu'il avait acquise. Ses dernières années, tourmentées par la maladie, furent stériles, et, en 1876, se terminait cette carrière, si longtemps laborieuse et difficile, si brillante ensuite et si comblée d'honneurs.

C'est M. Reyer qui occupe, à l'Académie des Beaux-arts, le fauteuil de Félicien David.

FRANÇOIS BAZIN

François Bazin, né à Marseille en 1816, y commença ses études musicales, et vint les terminer au Conservatoire de Paris, où il fut élève de Berton et d'Halévy pour la composition. En 1836, il devenait professeur adjoint dans une classe d'harmonie. Après avoir obtenu, en 1839, un second prix au grand concours

de l'Institut, il remporta, en 1840, le premier prix, que lui valut une scène lyrique, *Loyse de Montfort*, exécutée et très applaudie à l'Opéra. Pendant son séjour à Rome, il composa une *Messe solennelle*, un Oratorio, et divers morceaux religieux, et, dès son retour, il travailla pour le théâtre de l'Opéra-Comique, où ses ouvrages furent accueillis très favorablement. *Le Trompette de M. le Prince* (1846), *le Malheur d'être jolie* (1847), *la Nuit de la Saint-Sylvestre* (1849), *Madelon* (1852), et surtout *Maître Pathelin* (1856) ; *le Voyage en Chine* (1866) ; enfin *l'Ours et le Pacha* (1870), eurent des succès réels et bien mérités.

Mais c'est principalement comme professeur que François Bazin a été tout à fait hors ligne. Son *Cours d'harmonie théorique et pratique* est un ouvrage qui a rendu les plus éminents services à l'enseignement (1). Nommé, en 1848. titulaire dans la classe où il avait été longtemps adjoint, il y a formé les plus remarquables élèves, parmi lesquels nous citerons M. A. Danhauser, actuellement inspecteur principal de l'enseignement du chant dans les Écoles communales de la Ville de Paris ; M. Th. Dubois, professeur au Conservatoire et premier grand prix de Rome ;

(1) Il a laissé un Traité de Contrepoint, que la maison Henry Lemoine vient de publier.

M. Samuel David, premier grand prix de Rome ; M. Émile Durand, professeur au Conservatoire ; M. Ch. Lecocq, etc., etc.

Choisi pour succéder à M. Gounod comme directeur de l'Orphéon, François Bazin a écrit pour cette institution une quantité de jolis morceaux, notamment le chœur favori intitulé *Chants du Bosphore.*

Officier de la Légion d'honneur, commandeur et officier de plusieurs autres ordres, il fut appelé, en 1872, à remplacer Carafa comme membre de l'Institut, et mourut en 1878.

Un des plus jeunes académiciens, M. Jules Massenet, occupe aujourd'hui le fauteuil de François Bazin.

MEMBRES ACTUELS DE L'INSTITUT

Les membres actuels de l'Institut sont MM. Ambroise Thomas, Henri Reber (1), Charles Gounod, Victor Massé, Ernest Reyer et Jules Massenet.

M. AMBROISE THOMAS

M. Ambroise Thomas, nommé en 1851 au fauteuil de Spontini ; en 1871, Directeur du Conservatoire en

(1) H. Reber est mort le 25 novembre 1880. M. Camille Saint-Saëns a été appelé à lui succéder à l'Institut (février 1881.)

remplacement d'Auber, et qui parvint, en 1868, au grade de Commandeur de la Légion d'honneur, est né, en 1811, à Metz, où son père était professeur de musique. Il fut admis, en 1828, au Conservatoire de Paris. Ses maîtres furent Zimmermann, Dourlen, Lesueur, Kalkbrenner et Barbereau. Il remporta successivement tous les premiers prix : celui de piano en 1829, celui d'harmonie en 1830, et le grand prix de composition en 1832. A son retour d'Italie, d'où il rapporta une belle *Messe de Requiem*, il écrivit, en 1837, un opéra-comique en un acte, *la Double Échelle*, qu'il est intéressant d'inscrire en tête de tant d'œuvres heureuses. Vinrent ensuite *le Perruquier de la Régence* (1838), le ballet de *Gypsy* (1839), et *le Panier fleuri*, opéra comique, auquel succédèrent d'autres ouvrages moins réussis. C'est avec *le Caïd*, opéra bouffe, représenté en 1849, que commencèrent les grands succès de M. Ambroise Thomas. *Le Songe d'une nuit d'été*, qui parut en 1850, est cependant réputé supérieur. De 1851, date de sa nomination à l'Institut, à 1866, époque de l'apparition de *Mignon*, M. Ambroise Thomas donna plusieurs ouvrages, au nombre desquels il ne faut pas oublier de citer *le Carnaval de Venise*, écrit pour Mme Cabel, et où se trouvait une Ariette sans paroles, véritable concerto qu'elle seule jusqu'à présent a pu entreprendre d'exé-

cuter. C'est en 1866 que parut *Mignon*, cette œuvre charmante, dont le sujet est emprunté à un roman de Gœthe, *Wilhelm Meister*. Tous les beaux morceaux de ce chef-d'œuvre lyrique ont été tant de fois analysés, que je ne me permettrai pas de rien ajouter à leur éloge. Une seule chose, que l'on ignore en France me semble mériter d'être dite, c'est que Spontini avait aussi mis en musique la chanson de Mignon, *Connais-tu le pays* (*Kenst du das Land*), et qu'il est curieux de comparer sa mélodie, qui a beaucoup plu en Allemagne, à celle de M. Ambroise Thomas, bien plus sympathique à mon avis. Dans l'une, le compositeur n'a pas cessé d'être lui-même, c'est-à-dire un artiste italien, dramatique et brillant; dans l'autre, le musicien tend à s'identifier plus intimement avec la poétique créature dont il comprend et exprime si bien les délicates impressions. On pourrait expliquer encore cette différence de conception chez les deux compositeurs, en disant que la *Mignon* de Spontini est bien l'enfant exaltée que Gœthe avait créée tandis que celle de M. Ambroise Thomas est telle que l'a comprise Ary Scheffer, une jeune fille chez laquelle s'éveillent les premières mélancolies d'un sentiment ignoré.

En 1868, *Hamlet*, drame lyrique en cinq actes, fut représenté au grand Opéra. Mlle Nilsson, à qui appar-

tenait de droit l'interprétation du rôle d'Ophélie, y fut aussi idéale que possible, et M. Faure a laissé dans celui d'Hamlet des souvenirs ineffaçables.

Un nouvel opéra de M. Ambroise Thomas, *Françoise de Rimini*, que l'on annonce depuis longtemps, est, dit-on, tout prêt à être mis en répétition, et n'attend que le moment le plus favorable pour paraître (1880). (Voyez le supplément.)

M. Ambroise Thomas a été promu au grade de Grand-Officier de la Légion d'honneur, le 1er janvier 1881.

HENRI REBER

M. Henri Reber, qui naquit à Mulhouse en 1807, est un harmoniste des plus savants, qui, ainsi que nous l'avons vu précédemment, fut professeur à l'âge où tant d'artistes sont encore élèves. A son entrée au Conservatoire, il reçut les leçons de Seuriot et de Jelensberger pour le contrepoint, et celles de Lesueur pour la composition dramatique. La pureté et l'extrême correction de ses œuvres n'en excluent pas la grâce, l'originalité et le sentiment. Il a écrit de délicieuses mélodies, qui, ainsi que les *Lieder* allemands, sont autant de poèmes complets. Citons, parmi ses *Pensées musicales*, publiées de 1835 à 1842, *le Voile*

de la Châtelaine, *la Captive*, *Haï Luli*, *la Chanson du pays*, etc., etc. M. Henri Reber a composé beaucoup de musique instrumentale, et a travaillé avec succès pour le théâtre. L'Opéra lui a dû un acte de ballet, *le Diable amoureux* (1840), et l'Opéra-Comique compte, au nombre de ses pièces les mieux venues, *la Nuit de Noël* (1848), *le Père Gaillard* (1852), *les Papillotes de M. Benoit* (1854), *les Dames Capitaines* (1857). Deux symphonies à grand orchestre, exécutées au Conservatoire, et l'ouverture de *Naïm*, écrite pour la Société Sainte-Cécile, ont témoigné de la haute science symphonique de M. Reber, que l'Institut a appelé, en 1853, à succéder à Onslow (1). Après avoir remplacé, en 1862, M. Halévy, comme professeur de composition au Conservatoire, M. Reber a été nommé, en 1871, Inspecteur des Conservatoires en province. Il est Officier de la Légion d'honneur, et décoré de plusieurs autres Ordres. (Mort en 1880.)

(1) Georges Onslow, qui naquit à Clermont-Ferrand, en 1784, et retourna y mourir en 1852, était, par son père, d'origine aristocratique anglaise, et sa mère descendait en droite ligne du chroniqueur Brantôme. Ce fut un homme et un artiste très distingué; mais on se demande si ces titres devaient suffire pour en faire le successeur de Cherubini, comme membre de l'Académie des Beaux-Arts. Son œuvre, correcte mais froide, se compose principalement de symphonies et de musique de chambre. Il a écrit aussi pour le théâtre, où son meilleur ouvrage a été *le Colporteur*, représenté à l'Opéra-Comique, en 1827.

M. CH. GOUNOD

M. Charles Gounod, dont les œuvres sont si aimées du public, est né à Paris, en 1818, et a été élève, au Conservatoire, de Reicha et d'Halévy pour l'harmonie et le contrepoint, de Lesueur et de Paër pour la composition. En 1839, il obtint le grand prix de l'Institut, et partit pour Rome, où la musique sacrée l'impressionna si vivement et exalta ses sentiments de dévotion à tel point, qu'il put concevoir un instant la pensée de tout quitter pour s'adonner exclusivement à la composition religieuse. Le principal fruit de son travail, à cette époque, fut une fort belle messe *à la Palestrina*, qu'il fit exécuter à Vienne, lorsqu'il visita cette ville en 1843, avant de revenir à Paris. A son retour, il fut attaché à l'église des Missions étrangères comme maître de chapelle, et, pendant six ans, persévérant dans son projet de se consacrer à la vie ecclésiastique, il se prépara à entrer dans les Ordres. Son génie de compositeur, ses dons de virtuose et sa voix sympathique, paraissaient ainsi définitivement voués au culte, lorsque l'intervention et les instances d'une mère vinrent l'arracher à une vocation si prononcée, et restituer au monde tant de qualités brillantes. Ses premiers succès, cependant, furent encore dus à l'art religieux; plusieurs



GOUNOD

remarquables morceaux précédèrent la *Messe de sainte Cécile* (qui ne fut exécutée solennellement qu'en 1856), et la presse donna à ces œuvres un grand retentissement. Mais rien ne prouvait jusque-là que l'auteur de tant de belle musique sacrée pût réussir dans l'art dramatique, et il fallut qu'une haute influence théâtrale ouvrît au jeune artiste les portes de l'Opéra. Le sujet de *Sapho* parut bien choisi pour son début sur notre première scène lyrique; pourtant le public, tout en rendant justice au poème de M. Émile Augier, à la beauté de la partition, et à l'interprétation magistrale de Mme Viardot, resta froid aux péripéties de ce drame antique, ce qui n'empêcha pas M. Gounod de composer des chœurs pour la tragédie d'*Ulysse*, de M. Ponsard, représentée en 1852, au Théâtre-Français. Il écrivit ensuite, avec Scribe et Germain Delavigne, un opéra en cinq actes, *la Nonne sanglante*, sombre drame, assez médiocrement agencé pour que la richesse de la partition ne pût racheter la pauvreté du *libretto* (1854). Peut-être fut-ce à cause même de cet échec que M. Gounod se laissa tenter par l'idée d'entrer en collaboration avec Molière, et composa la musique du *Médecin malgré lui*, pour le théâtre de M. Carvalho (1858). Ce qu'il y eut de mieux réussi dans cet ouvrage, fut justement la chanson de Sganarelle, « Qu'ils sont doux, Bouteille jolie », etc., c'est-à-dire le morceau où le

musicien trouva l'occasion d'entrer en communication immédiate avec notre grand auteur comique.

L'œuvre la plus populaire de M. Gounod, celle dont le succès universel n'a pas faibli depuis plus de vingt ans, son *Faust* enfin, que l'Opéra s'est approprié avec tant d'éclat, parut d'abord au théâtre Lyrique, en 1859. Le sujet si riche de Gœthe avait été traité déjà, ainsi que nous l'avons vu, par Spohr, par Berlioz, et, en outre, par le prince Radziwill, dont le *Faust* est considéré, en Allemagne, comme une composition musicale de premier ordre.

L'arrangement scénique de MM. Jules Barbier et Michel Carré fut des plus heureux, et M. Gounod s'en inspira, comme chacun sait. Soit que l'on préfère l'animation du Chœur de la Kermesse à l'entrain de la Valse, ou la forme originale de la Ronde du Veau d'or à celle de la Chanson du roi de Thulé, la brillante Cavatine des Bijoux aux phrases délicatement sentimentales de l'Air de Faust, ou la Marche des soldats à la Scène de la Prison et au finale de la Rédemption de Marguerite, etc., chacun trouve à choisir selon son goût dans cette partition si complète, qui nous semble être le chef-d'œuvre dramatique de M. Gounod, cela soit dit sans faire tort aux beautés distinguées de *Mireille*, ni à la chaude inspiration de *Roméo et Juliette*. Mme Miolan-Carvalho, qui a créé au théâtre Lyrique et a conservé à

l'Opéra le rôle de Marguerite, en a fait un type traditionnel.

Philémon et Baucis, que le théâtre Lyrique représenta en 1860; *la Reine de Saba*, objet des rêveries de Gérard de Nerval, duquel on s'inspira pour adapter ce sujet à la scène de l'Opéra en 1862; *Mireille*, que Rossini mettait au premier rang des œuvres de M. Gounod (1864); *la Colombe*, que l'Opéra-Comique donna en 1866; *Roméo et Juliette*, qui parut en 1867 au théâtre Lyrique; *Polyeucte*, que l'Angleterre disputa si longtemps à la France, et que l'Opéra a fait entendre récemment; *Cinq-Mars*, qui a paru en 1877; enfin d'autres ouvrages annoncés et attendus, au nombre desquels on cite particulièrement une Trilogie sacrée, *Rédemption*, et une œuvre théâtrale, *le Tribut de Zamora*, n'ont pas empêché M. Gounod de semer çà et là une profusion de Pensées musicales qui sont généralement de grande valeur. Il a composé des Symphonies, des Chœurs pour l'Orphéon, des Psaumes, des Mélodies, parmi lesquelles nous citerons *la Sérénade*, *le Vallon*, *le Soir*, etc.; il a écrit, en 1871, pour l'ouverture de l'Exposition universelle de Londres, une *Lamentation* intitulée *Gallia*, qui a été exécutée à Paris ainsi qu'à Londres, et y a produit un grand effet. La Société des artistes musiciens (1) a fait entendre

(1) La Société des artistes musiciens a été fondée en 1843, par le baron Taylor.

récemment à Saint-Eustache une grand'messe solennelle intitulée *Messe du Sacré-Cœur,* composée par M. Gounod pour l'inauguration de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre; enfin, on lui doit de très remarquables Motets, et un célèbre *Ave Maria,* écrit sur le premier prélude de J. S. Bach. D'autres artistes avant M. Gounod se sont exercés à combiner leurs chants avec les savantes successions harmoniques du vieux maître allemand, je doute qu'ils aient jamais mieux réussi.

M. Gounod, qui occupe, depuis 1866, le fauteuil de Clapisson à l'Académie des Beaux-arts, a été, la même année, promu au grade d'Officier de la Légion d'honneur, et tout récemment à celui de Commandeur de cet ordre (1880).

M. VICTOR MASSÉ

M. Victor Massé a eu l'heureuse chance d'arriver en temps opportun, c'est-à-dire de profiter de la disposition où l'on se trouva tout à coup de faire « place aux jeunes ». M. Émile Perrin, qui sollicitait un renouvellement de privilège, cherchait justement l'occasion d'entrer dans les vues du Ministère, lorsque l'auteur des *Noces de Jeannette* se présenta humblement avec un ouvrage en un acte, dont le sujet ne parut pas heureux, mais qui fit juger de sa valeur, dont on voulut tirer

parti aussitôt. Scribe se mit à l'œuvre sans retard, et un charmant opéra-comique, *la Chanteuse voilée*, où Mlle Lefebvre fut chargée du principal rôle, justifia la confiance si subitement accordée au jeune compositeur, qui, du reste, y avait tous les droits. Né à Lorient, en 1822, M. Victor Massé était venu, en 1834, faire ses études au Conservatoire de Paris, et y avait conquis les premières palmes. Élève d'Halévy pour la eomposition, il avait obtenu, en 1842, un second prix au concours de l'Institut, et, en 1844, après y avoir remporté le premier prix, il était allé compléter à Rome son instruction musicale, et avait ensuite visité l'Allemagne. A son retour, quelques œuvres légères avaient déjà fait connaître son nom au public parisien, lorsqu'il parvint, ainsi que nous venons de le dire, à paraître sur la scène de l'Opéra-Comique. Du premier coup il s'y posa en maître. C'est en 1850 que l'on donna *la Chanteuse voilée*, à laquelle succédèrent et *Galathée*, dont le *Brindisi*, chanté par Mme Ugalde, fut un des morceaux les plus saillants, et *la Fiancée du Diable*, et *les Noces de Jeannette*, joli petit acte dont le succès est toujours assuré. *Les Saisons*, que l'on représenta en 1855, ne réussirent pas complètement, mais on en chante souvent de beaux morceaux détachés.

En 1856, *la Reine Topaze* parut avec éclat au Théâtre Lyrique. Mme Carvalho y interpréta brillamment le

premier rôle. Son talent, d'une pureté et d'une distinction exquises, mit en relief l'air dit de *l'Abeille.* Dans *Fior d'Aliza,* opéra-comique représenté en 1866, et dont le sujet est tiré d'un roman de Lamartine, ce fut une autre charmante cantatrice, Mme Vandenheuvel-Duprez, si prématurément ravie à l'art musical, qui fit valoir le principal rôle. Enfin, on sait avec quel succès parut, en 1876, *Paul et Virginie,* où M. Capoul et une toute jeune fille, Mlle Ritter, sœur du remarquable pianiste de ce nom, furent chargés de personnifier les sympathiques héros de Bernardin de Saint-Pierre.

On annonce, pour la fin de l'année 1880, une partition nouvelle de M. Victor Massé, intitulée *Une nuit de Cléopâtre,*

M. Victor Massé, qui a été longtemps chef du chant à l'Opéra, en remplacement de Dietsch, a succédé, en 1871, à Auber, comme Membre de l'Académie des Beaux-Arts.

M. ERNEST REYER

M. Ernest Reyer, né à Marseille, en 1823, occupe aujourd'hui le fauteuil de Félicien David. Après avoir fait ses premières études à Marseille, M. Reyer alla, tout jeune encore, habiter Alger, et son talent a subi

évidemment l'influence de ce séjour. Il se fit connaître d'abord par quelques jolies romances, et, en outre, par son zèle à organiser des réunions musicales. Puis, il composa une *Messe solennelle*, qui fut exécutée à l'occasion de l'arrivée du duc d'Aumale à Alger. En 1848, il vint à Paris, et travailla dès lors sous la direction de sa tante, Mme Farrenc, pianiste du plus grand mérite. Dans *le Selam*, Ode-symphonie que le Théâtre Italien fit entendre en 1850, on remarqua particulièrement, chez M. Reyer, des qualités rappelant celles de l'auteur du *Désert*. En 1854, un ouvrage en un acte, *Maître Wolfram*, écrit en collaboration avec Méry, parut au Théâtre-Lyrique. En 1858, *Sacountala*, Ballet indien, dont Théophile Gautier avait composé le scenario, fut donné à l'Académie Impériale de musique, et une danseuse célèbre, Mme Ferraris, y obtenait un grand succès, lorsque l'incendie du magasin des décors de l'Opéra vint couper court à ses représentations. Enfin, c'est en 1861 que fit son apparition sur la scène du Théâtre Lyrique, *la Statue*, que l'on considère jusqu'à présent comme l'œuvre capitale de M. Reyer, qui n'a publié, depuis cette époque, que peu d'œuvres lyriques, et a consacré particulièrement sa plume à écrire de la critique musicale ; après avoir momentanément remplacé Berlioz au *Journal des Débats*, il a donné au *Moniteur*, à *la Presse*, et à différentes Revues, des arti-

cles qui peuvent passer pour de sérieuses études sur l'art contemporain.

M. Ernest Reyer est Chevalier de la Légion d'honneur, et décoré de plusieurs Ordres étrangers.

M. JULES MASSENET

Parvenu, pour ainsi dire, dès le début de sa carrière, à la plus haute situation artistiqne, M. Jules Massenet témoigne, dans cette position, une réserve qui fait que l'on se renseigne difficilement sur ce qui le concerne, et qu'il faut se borner à en dire ce que tout le monde sait. Du reste, l'avenir lui garde encore, sans aucun doute, de grands succès, et le jugement que l'on porterait dès aujourd'hui sur son œuvre ne saurait être que prématuré. Qu'il nous suffise donc de constater que M. Massenet est l'un des chefs les plus aimés de la nouvelle Ecole.

Né à Saint-Étienne en 1842, il vint faire ses études au Conservatoire de Paris. En 1859, il remporta le premier prix de piano; en 1863, le premier prix de fugue, et, la même année, l'Institut lui décerna le grand prix de Rome. Les plus importants de ses ouvrages ont été jusqu'à présent : *Don César de Bazan*, opéra comique en trois actes, représenté en 1872; *Marie-Magdeleine*, drame sacré en trois actes, et *les Erynnies*,

drame antique en deux actes, qui parurent à l'Odéon, en 1873; *Ève*, mystère en trois parties, écrit en 1875; enfin, *le Roi de Lahore*, opéra en cinq actes, que l'Académie nationale de musique représenta en 1876. C'est en 1876 aussi que M. Massenet fut décoré de la Légion d'honneur, et en 1878 qu'il succéda à François Bazin comme membre de l'Académie des Beaux-Arts, et comme professeur de composition au Conservatoire. (*Hérodiade*, dernier opéra de M. Massenet, a été récemment représenté à Bruxelles (1882).)

M. CAMILLE SAINT-SAENS

M. Camille Saint-Saëns, appelé, en 1881, à occuper à l'Institut le fauteuil de Reber, est un des plus savants harmonistes de notre époque, et peut-être le plus habile *lecteur* qui existe. Sa facilité à cet égard est prodigieuse, et, son talent de pianiste aidant, c'est en se jouant qu'il *réduit* à première vue les partitions les plus chargées d'orchestration.

Né en 1835, il commença la musique à l'âge de trois ans, et il en avait sept lorsque sa mère, artiste peintre, le confia à Stamaty. A douze ans, il entra au Conservatoire, où Halévy et Benoist furent ses maîtres, et à quinze ans il obtenait le prix de fugue. En 1853, on exécutait à la salle Sainte-Cécile sa première symphonie

(en *mi bémol*). Après avoir quelque temps tenu l'orgue à l'église Saint-Merry, il voyagea pendant plusieurs années, et, à son retour d'Italie, en 1857, il succéda à Lefébure-Wély comme organiste à la Madeleine.

Une messe à quatre voix, orchestre, et deux orgues, qui fut exécutée à Bordeaux en 1856; un opéra en quatre actes, *le Timbre d'Argent;* un opéra comique, *la Princesse Jaune;* une cantate, *Prométhée enchaîné*, qui obtint le grand prix à l'Exposition universelle de 1867; deux symphonies avec chœurs, *le Rouet d'Omphale* et *Phaéton;* enfin *la Danse Macabre*, épisode symphonique, sont les œuvres principales de M. Camille Saint-Saëns, qui depuis l'année 1868 est chevalier de la Légion d'honneur.

GRANDS PRIX DE ROME

Cette chronologie qui, pour moi, s'arrête à l'année 1881, semblera forcément incomplète d'ici à peu de temps. Combien de noms, ignorés aujourd'hui, viendront s'inscrire à la suite de ceux que j'ai rassemblés si consciencieusement! Que d'artistes arriveront tout à coup à la célébrité après des années de luttes laborieuses et vaines, et que de belles espérances se trouveront, hélas, encore déçues! Il est tout naturel cependant de les fonder principalement sur ceux que nous désigne

la première distinction accordée aux débuts des jeunes compositeurs, c'est-à-dire sur les *Grands Prix de Rome.*

Ces prix furent institués en 1803 (an XII), sous le Consulat, et, depuis cette époque jusqu'à nos jours, soixante-dix-huit premiers prix ont été accordés à des artistes, parmi lesquels je me bornerai à citer quelques-uns de ceux que l'on a le plus distingués :

En 1812. — Ferdinand Herold (voyez page 276).

En 1813. — Panseron, professeur de chant au Conservatoire. (Messes, Méthodes, Romances, *le Songe de Tartini,* ballade).

En 1815. — Benoist, professeur d'orgue au Conservatoire. Il a formé une légion d'organistes éminents.

En 1819. — Halévy (voyez page 280).

En 1820. -- Leborne, professeur de composition et de fugue au Conservatoire.

En 1824. — Barbereau, savant harmoniste (ouvrages didactiques).

En 1825. — Adolphe Adam, deuxième prix (voyez page 283).

En 1830. — Berlioz (voyez page 293), et Montfort *(l'Ombre d'Argentine, Dencalion et Pyrrha).*

En 1832. — M. Ambroise Thomas. (Voyez page 305).

En 1834. — Elwart, professeur d'harmonie au Conservatoire. (Musique religieuse.)

En 1835. — Ernest BOULANGER. (*Les Sabots de la Marquise, Don Quichotte*, etc.)

En 1836. — Boisselot. (*Ne touchez pas à la Reine, Mosquita-la-Sorcière.*)

En 1837. — Besozzi, organiste. (Musique religieuse.)

En 1838. — Georges Bousquet. (*Tabarin.*)

M. Deldevez (2e prix), chef d'orchestre à l'Opéra et à la Société des concerts. (Un ballet.)

M. Charles DANCLA (2e prix), élève de Baillot pour le violon, et d'Halévy et Barbereau pour la composition. (*Symphonies, ouvertures, musique de chambre*, etc.)

En 1839. — M. GOUNOD. (Voyez page 310).

En 1840. — F. BAZIN. (Voyez page 303).

En 1841. — Aimé MAILLARD. (Voyez page 292).

En 1842. — Eugène GAUTIER (2e prix), professeur d'Histoire de la musique au Conservatoire. (*Le Docteur Mirobolan, la Clef d'or.*)

En 1843. — M. Henri DUVERNOY (2e prix, ex-professeur d'harmonie et de solfège au Conservatoire, obtint cette année-là le PREMIER DEUXIÈME GRAND PRIX. (*Excellents solfèges, dictées musicales*, etc.)

En 1844. — M. Victor MASSÉ. (Voyez page 314).

En 1847. — M. Louis DEFFÈS. (*La Clef des champs, Broskovano, les Petits Violons du Roi, le Café du Roi, les Bourguignonnes, les Noces de Fernande*, etc.)

En 1848. — M. DUPRATO. (*La Fiancée de Corinthe, les*

Trovatelles, la Déesse et le Berger, Salvator Rosa, etc.)

M. Bazille (2e prix), Professeur d'accompagnement au Conservatoire, accompagnateur à l'Opéra-Comique.

M. Mathias (2e prix), professeur de piano au Conservatoire. (Musique de piano.)

En 1852. — M. Poise (2e prix). *(Bonsoir, voisin ; la Surprise d'amour, l'Amour médecin*, etc., etc.)

En 1854. — M. Barthe. *(La Fiancée d'Abydos.)*

En 1855. — M. Jean Conte, dont la méthode élémentaire de violon rend les plus réels services.

En 1857. — Bizet. *(Les Pêcheurs de perles, la Jolie Fille de Perth, Carmen.)*

En 1858. — M. Samuel David. *(Mademoiselle Sylvia.)*

M. Cherouvrier (2e prix). *(Le Roi des mines.)*

En 1859. — M. Ernest Guiraud, dont le père, Jean-Baptiste Guiraud, avait obtenu le 1er prix en 1827. M. Ernest Guiraud, actuellement professeur de composition au Conservatoire, vient d'orchestrer la partition laissée inachevée par Offenbach, *les Contes d'Hoffmann* ; il a déjà écrit plusieurs fois pour le théâtre. *(Kobold, Sylvie, Piccolino*, etc.)

En 1860. — M. Paladilhe. *(Le Passant, Suzanne.)*

En 1861. — M. Th. Dubois. *(Pain-Bis).*

M. Anthiome (2e prix), professeur de solfège au Conservatoire. (Remarquables solfèges.)

En 1862. — M. Bourgault-Ducoudray, qui a été

appelé à occuper au Conservatoire la chaire d'esthétique devenue vacante par la mort d'Eugène Gautier, et dont les conférences, très suivies, y obtiennent le plus brillant succès. (Ouvrages sur la musique grecque, Conférences, Musique chorale, etc.)

M. DANHAUSER (2e prix), professeur de solfège au Conservatoire. Inspecteur principal de l'enseignement du chant dans les Écoles communales de la ville de Paris. (Solfèges, chœurs d'orphéon, excellent livre sur la *Théorie musicale*, etc.)

En 1863. — M. MASSENET. (Voyez page 318.)

En 1865. — M. LENEPVEU. *(Le Florentin.)*

En 1866. — M. E. PESSARD, professeur d'harmonie au Conservatoire. *(La Cruche cassée, le Capitaine Fracasse*, etc.)

En 1870. — M. MARÉCHAL. *(Les Amoureux de Catherine. La Taverne des Trabans*, etc.)

En 1871. — M. SERPETTE. *(Le Moulin du Vert-Galant*, etc.)

En 1872. — M. SALVAYRE. *(Le Bravo, Fandango.)*

Ajoutons que beaucoup de jeunes gens s'arrêtent volontairement au second prix, dans la crainte de compromettre, par une longue absence, des positions déjà acquises, et disons enfin que, parmi nos compositeurs les plus estimés, il en est qui ne se sont jamais présentés au concours, ou qui n'y ont point persévéré.

C'est ici le lieu de nommer M. Leo Delibes, à qui l'on doit deux ballets fort remarqués, et deux opéras-comiques, notamment *Jean de Nivelle;* M. Semet, de Lille, auteur de *Gil Blas* et de *la Petite Fadette;* M. Mermet, auteur de *Roland à Roncevaux* et de *Jeanne d'Arc;* M. César Franck, qui a écrit plusieurs oratorios; M. Membrée, de Valenciennes, auteur de *François Villon* et d'une quantité de romances; M. Adolphe Blanc, dont la *musique de chambre* est des plus appréciées; M. Guilmant, organiste improvisateur; MM. Diaz, Lalo, de Joncières, de Lajarte, Benjamin Godard, Salomon, Hignard, etc., etc.

CHANTS PATRIOTIQUES

Il ne me reste plus qu'à ajouter, en terminant, peu de mots concernant quelques-uns de nos chants patriotiques. *La Marseillaise* fut composée en 1792, à Strasbourg, par Rouget de Lisle, officier d'artillerie, né à Lons-le-Saulnier en 1760, et qui mourut en 1836, après s'être vu plusieurs fois porté au pinacle et replongé dans l'oubli. Improvisée en une nuit, et insérée dans un journal strasbourgeois qui la répandit, *la Marseillaise* dut son nom à la ville dont les délégués l'adoptèrent spontanément, et la chantèrent à Paris, à la fête de la Fédération.

Le Chant du départ fut, ainsi que je l'ai dit ailleurs, composé par Méhul.

L'hymne *Veillons au salut de l'Empire* est dû à Dalayrac, à qui ses concitoyens projettent aujourd'hui d'élever une statue. Dans ce but, plusieurs souscriptions ont été ouvertes, et un grand festival a été donné récemment à Toulouse; c'est là qu'un autre chant patriotique que les révolutions ne sauraient atteindre, *la Toulousaine*, a électrisé une fois de plus les populations languedociennes. En 1845, un jeune musicien, M. Louis Deffès, dota sa ville natale de cet hymne brûlant, dont les paroles appartiennent au patois languedocien.

Enfin, dans une de nos fêtes populaires parisiennes du 14 juillet 1880, on a pu admirer le chœur patriotique composé en 1831 par Herold, sur une poésie de Victor Hugo, *Gloire à notre France immortelle!*

FIN

TABLE ANALYTIQUE

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Allegri.	71	XVIIe siècle.	Auteur du célèbre *Miserere* que Mozart, tout enfant, nota au fond de son chapeau.
Amati.	111	XVIe-XVIIe siècles.	Les Amati de Crémone, célèbres luthiers.
Ambroise (Saint).	18	IVe siècle.	Adoption, dans l'église, des quatre tons *authentiques* ou *impairs*, empruntés aux Grecs. Institution du chant *antiphonal.*
Anerio.	76	XVIIe siècle	Successeur de Palestrina à la chapelle Sixtine.
Anfossi.	98	XVIIIe siècle.	Napolitain ; directeur de musique à Rome puis à Londres, a composé une quantité d'opéras (*Caïus Marius, Mathilde retrouvée*, etc.).
Animuccia.	56	1490-1569	De l'Ordre de l'Oratoire. Composa, sous le patronage de saint Philippe de Neri, les *Laudi Spirituali*, ouvrage qui devint le type de l'Oratorio.
Anthiome (M. E.)	323		Second prix de Rome en 1861. Professeur de solfège au Conservatoire. (Remarquables solfèges en plusieurs clés).
Araja.	98	XVIIe siècle	Napolitain, Fut maître de chapelle à Pétersbourg. (*Bellérophon*, opéra).
Arcadelt.	45	XVe siècle.	Maitre de Chapelle du cardinal de Lorraine.
Aristoxène.	11	IVe siècle av. J.-C.	Système tonal égal ou sensitif
Artusi.	60	XVIe siècle.	Ouvrage pour l'enseignement du contrepoint.
Auber.	274	1782-1871	Fut membre de l'Institut et directeur du Conservatoire. (*Le Maçon, la Muette de Portici, la Fiancée, Fra-Diavolo, l'Ambassadrice, le Domino noir, les Diamants de la Couronne, la Part du Diable, Haydée, Jenny Bell, le Premier jour de bonheur*, etc.)
Augustin (Saint).	17	IVe siècle.	Improvisation du *Te Deum.*
Bach (Emmanuel)	125	1714-1788	Fils de Jean-Sébastien Bach. Fut pianiste et compositeur remarquable. (Oratorios : *Les Israélites dans le Désert, la Résurrection, l'Ascension*, etc.)

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Carissimi.	70	XVIIe siècle.	Maitre de Chapelle à Saint-Pierre de Rome. Inauguration de l'accompagnement instrumental pour la musique religieuse.
Caron (Regis).		XIVe siècle.	Fut l'un des chefs de la première Ecole flamande.
Catel.	264	1773-1830.	Fut membre de l'Institut; Inspecteur et Professeur au Conservatoire: *les Bayadères*, opéra. Traité d'harmonie élémentaire.
Cavaliere (Emilio del).	63	XVIe siècle.	Maître de chapelle à Florence, composa des *Scènes pastorales.*
Cavalli.	75	XVIIe siècle.	Maitre de chapelle à Venise: opéras composés de récitatifs: *Bradamante, Calysto, Orion.*
Cesti.	75	XVIIe siècle.	Maitre de chapelle à Florence. (Un opéra: *l'Orontea.*
Champein.	165	Né en 1753.	Un opéra: *la Mélomanie.*
Charlemagne.	123	VIIIe-IXe siècles.	Amélioration, par ses soins, du chant religieux en France. C'est sous son règne qu'on commença à connaître les violons.
Charmillon.	38	XIIIe siècle.	Violoniste qui fut le premier Roi des Ménétriers.
Cherouvrier (M.).	323		Second prix de Rome en 1858. (*Le Roi des Mines.*)
Cherubini.	173	1760-1842.	Fut membre de l'Institut et directeur du Conservatoire: *Médée, les deux Journées, Lodoïska, Camille, le Maître de Chapelle*, etc. Admirable musique religieuse.
Chladni.	263	1756-1827.	Découvertes importantes sur l'acoustique.
Chopin.	247	1810-1849.	Œuvre de grande valeur pour le piano: un concerto, une *Marche funèbre*, une *Fantaisie*, une *Berceuse*, nocturnes, valses, mazurkas, etc.
Choron	265	1772-1834.	Directeur d'une Ecole de musique religieuse, a formé une pléiade d'excellents élèves, a traduit les

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Choron (*suite*).	265	1772-1834.	ouvrages théoriques d'Albrechtsberger et a composé des solfèges d'ensemble, basés sur les modes du plain-chant.
Chrysostome (St).	17	Ier siècle ap. J.-C.	Institution de la messe chantée.
Cifra.	57	XVIIe siècle.	Elève de Palestrina et de Nanini. (Musique religieuse, airs et madrigaux.
Cimarosa.	107	XVIIIe siècle.	Napolitain, élève de Sacchini et de Fenaroli. est l'auteur d'un des plus charmants ouvrages lyriques qu'il soit possible d'entendre : *le Mariage secret* (*Il matrimonio segreto*).
Cisneros (Ximénés de).	50	1437-1517.	Grand seigneur espagnol qui restaura l'office mozarabique.
Clapisson.	289	1808-1866.	Fut membre de l'Institut en 1856. *Gibby la cornemuse, la Promise, la Fanchonnette, les trois Nicolas, etc.*
Clemens (non Papa)	68	XVIe siècle.	L'un des plus forts contrepointistes flamands, fut maitre de chapelle de Charles-Quint.
Clementi.	181	1752-1832.	*Gradus ad Parnassum*, ou collection d'études pour le piano; sonates, etc.
Coclicus (Adrien-Petit).	45	XVIe siècle.	Elève de Josquin des Prés. (Psaumes, Recueil de musique publié en 1552).
Corelli.	80	XVIIe-XVIIIe siècles	Fondateur de l'Ecole vénitienne de violon.
Costi.	75	XVIIe siècle.	Elève de Carissimi, a puissamment contribué au développement de l'opéra.
Coucy (Renaud Châtelain de).	33	XIIe siècle.	Chanson du chatelain de Coucy.
Couperin (François)	87	XVIIe-XVIIIe siècles	François Couperin, professeur du duc de Bourgogne et du comte de Toulouse, fut un des plus remarquables clavecinistes de son temps. (*Ouvrage sur l'art de toucher le clavecin;* trios pour deux violons et basse d'archet, morceaux à deux voix, etc.)

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Cramer.	214	1771-1858.	Etudes célèbres et autres morceaux pour le piano.
Dalayrac.	160	1753-1809.	*Adolphe et Clara, Nina, Azémia, Renaud d'Ast. Sargines, Raoul de Créquy, Adèle et Théodore, Gulistan, les deux petits Savoyards, etc.*
Dancla (M.-Ch.).	322		M. Ch. Dancla, l'aîné de plusieurs frères artistes, élève de Baillot pour le violon, d'Halévy et de Barbereau pour la composition, partagea, en 1838, avec M. Deldevez, le second prix de Rome. Sa classe de violon au Conservatoire obtient des succès qui s'affirment d'année en année. (Symphonies, ouvertures, musique de chambre, Méthode, Etudes, etc.
Danhauser (M.).	324		Actuellement Inspecteur principal de l'enseignement du chant dans les écoles communales de la ville de Paris, et professeur au Conservatoire, eut le second prix de Rome en 1862. (Solfèges, chœurs d'orphéon, traité d'harmonie, théorie musicale, etc.)
David (le Roi).	4	1040 av. J.-C.	Ses psaumes ont servi à composer une grande partie des offices de l'Eglise. *(Les Heures)*.
David (Félicien).	298	1810-1876.	Fut membre de l'Institut et bibliothécaire au Conservatoire. (*Le Désert, Moïse au Sinaï, Christophe-Colomb, la Perle du Brésil, Herculanum, Lalla-Rouck, etc.*)
David (M.-Samuel).	323		Premier prix de Rome en 1858. *(Mademoiselle Sylvia, etc.)*
Deffès (M.-Louis).	322		Premier prix de Rome en 1847. *(La Clef des champs, Broskovano, les petits Violons du Roi, le Café du*

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Gautier (Eugène) (*suite*).	328		Conservatoire (*le Docteur Mirobolan, la Clef d'or*, etc.)
Gevaert (M.).	252		Actuellement directeur du Conservatoire de Bruxelles (*le Billet de Marguerite, Quentin Durward, le Diable au moulin, Château-Trompette, le Capitaine Henriot*, etc.). Traité de composition.
Gluck.	152	1714-1787.	Les plus beaux opéras de Gluck furent écrits pour la scène française (*Iphigénie en Aulide, Orphée, Alceste, Armide, Iphigénie en Tauride, Echo et Narcisse*).
Gossec.	166	1733-1829.	Fut l'un des fondateurs du Conservatoire, un célèbre *O Salutaris Hostia;* une symphonie: *la Chasse*.
Goudimel.	52	XVIe siècle.	Né à Besançon, fondateur, à Rome, de l'Ecole d'où sortirent Animuccia, Nanini et Palestrina.
Gounod (M.-Ch.), membre actuel l'Institut.	310		Premier prix de Rome en 1839 (*Sapho, la Nonne sanglante, le Médecin malgré lui, Faust, Mireille, Romeo et Juliette, Philémon et Baucis, la Reine de Saba, Polyeucte, Cinq-Mars, le Tribut de Zamora*, etc., *Gallia*, lamentations; symphonies, chœurs, psaumes, mélodies; une messe *à la Palestrina;* morceaux religieux, *Ave Maria* sur un prélude de Bach; *Rédemption*, trilogie, etc.)
Graun.	125	1701-1759.	Fut maître de chapelle à Berlin et accompagnateur de Frédéric II (oratorio célèbre: *la Mort de Jésus*).
Greco (Gaetano).	97	XVIIe siècle.	Fut, avec Durante et Leo, le fondatenr de la troisième Ecole napolitaine.
Greene.	165	XVIIIe siècle.	Fut organiste de l'église St-Paul, à Londres, fondateur d'une Académie de chant, et composa une quantité de musique religieuse.

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Grégoire (Saint).	20	VIe siècle.	Réforme du chant ecclésiastique (chant Grégorien). Régularisation des tons pairs ou plagaux. Adoption d'une notation basée sur l'alphabet latin (notation grégorienne). Notation manuscrite de l'antiphonaire. Echelles de huit sons, basées sur l'octave.
Grétry.	157	1741-1813.	*Lucile, le Tableau parlant, les Deux Avares, l'Epreuve villageoise, Richard Cœur-de-Lion.* Mémoires ou essais sur la musique.
Grisar.	291	1808-1869.	*Gilles Ravisseur, les Porcherons, Bonsoir, Monsieur Pantalon, le Chien du jardinier, le Carillonneur de Bruges, la Chatte merveilleuse*, etc.
Guarnerio.	111	XVIIe siècle.	André, Pierre et Joseph Guarnerio de Crémone, luthiers dont on préfère les violons à ceux des Amati.
Guignon.	38	XVIIIe siècle.	Célèbre violoniste, qui fut le dernier Roi des Ménétriers.
Guilmant (M.).	325		Organiste à la Trinité. Compositeur et improvisateur.
Guiraud (M.).	323		M. Ernest Guiraud, premier prix de Rome en 1859, est le fils de Jean-Baptiste Guiraud, qui obtint ce prix en 1827. M. Ernest Guiraud est actuellement professeur de composition au Conservatoire (*Kobold, Sylvie, Piccolino*, orchestration des *Contes d'Hoffmann*, partition laissée inachevée par Offenbach).
Guy d'Arezzo.	20	XIe siècle.	Extension de l'échelle tonale. Sa répartition en hexacordes (sixtes majeures). Adoption de noms syllabiques pour les notes. Invention du *guidon* ou de la *main harmonique*, et de l'instrument appelé *clavicorde*.
Haendel.	113	1685-1759.	Ecrivit pour le théâtre avant

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Haendel (*suite*).	113	1685-1759.	de composer ses magnifiques oratorios, dont les plus célèbres sont : *la Fête d'Alexandre, le Messie, Samson, Judas Macchabée*, etc.
Halévy.	280	1799-1862	Premier prix de Rome en 1819 et membre de l'Institut en 1836. (*La Juive l'Eclair, Guido et Ginevra, la Reine de Chypre, Charles VI, les Mousquetaires, le Val d'Andorre, Jaguarita l'Indienne, la Magicienne*, etc.).
Hasso.	121	1699-1783	Elève de Scarlatti, de Leo, et de Pergolèse. Virtuose et compositeur. (*Didon, Sémiramis, Démétrius*, etc.)
Hausmann,	48	1484-1520	Fut collaborateur de Luther, et l'aida, ainsi que Senfl et Walther, à composer les chants de la Religion réformée.
Haydn (Joseph)	128	1732-1809	On a fait un curieux relevé de l'œuvre immense de ce grand maitre, et voici ce dont elle devait se composer : 100 quatuors ; 50 trios et duos ; 300 sonates pour le piano ; 163 morceaux pour baryton ; 20 concertos pour divers instruments ; 93 canons ; des accompagnements pour 300 chansons écossaises ; 30 sonates avec violon et violoncelle ; 400 menuets, une quantité innombrable de ballades ; un *Te Deum*, un *Salve Regina*, un *Stabat Mater* ; des graduels ; des offertoires ; des répons ; 32 messes et motets ; l'oratorio des *Sept paroles* ; 42 *Lieder* allemands et italiens ; 13 chants à plusieurs voix ; 20 petites pièces théâtrales ; 24 opéras italiens et 7 opéras allemands, dont le principal fut une *Armide*. l'oratorio

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Haydn (Joseph).	128	1732-1809.	du *Retour de Tobie;* 118 symphonies ; des variations pour le piano ; *la Création*, *les Saisons*, etc. Cette nomenclature formidable doit être encore incomplète et il est probable que les œuvres de Joseph Haydn, ainsi que celles de Roland de Lassus, ont atteint et peut-être surpassé le chiffre deux mille.
Haydn (Michel).	129	1737-1806	Dans un livre où se trouvent rassemblés les noms de tous les compositeurs remarquables, il serait injuste d'omettre celui de Michel Haydn, dont la renommée s'est absorbée dans celle de son frère aîné. Ce fut pourtant un artiste de grand mérite, et son œuvre est considérable, mais la mauvaise chance et un excès de timidité l'empêchèrent de parvenir au rang qui lui était dû. Il a abordé tous les genres de composition : Opéras, symphonies, oratorios, sextuors, quintettes, messes, motets, litanies, etc.; sa messe en *ut*, et ses beaux psaumes, où règne un sentiment profondémemt religieux, sont devenus des œuvres classiques.
Henri VIII, roi d'Angleterre.	48	1491-1547	A composé deux messes pour le culte catholique, puis, pour le culte protestant, des psaumes, dont l'un est resté en usage.
Henri (Isaac). (Arrigo Tedesco ou le Tudesque).	44	XVe siècle.	Chef de la troisième Ecole flamande, né à Prague, fut maitre de chapelle à Florence. (*Chants carnavalesques*).
Hermann.	24	XIe siècle.	*Salve Regina*, considéré comme le premier morceau à deux voix. Essai d'harmonie.
Hermès(ouMercure)	7		Invention de la lyre.

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Herold (Ferdinand)	276	1791-1833	Premier prix de Rome en 1812. (*Marie, Zampa, le Pré aux Clercs,* etc.) Voyez sa biographie, page 276.
Hiérotus et Hilarius (évêques).	17	IVe siècle,	Composition des premiers hymnes.
Hiller,	132	1726-1804	Maître de chapelle et professeur saxon (*cent psaumes*).
Himmel.	212	1765-1814	Pianiste et compositeur, qui remplaça Reichardt comme maître de chapelle à Berlin. (Œuvre religieuse et théâtrale).
Hoffmann.	216	1776-1822	Ce célèbre écrivain a composé un opéra: *Ondine,* et son œuvre de critique musicale est des plus remarquables.
Hummel.	217	1778-1837	Elève de Mozart pour le piano; d'Albrechtsberger et de Salieri pour la composition. (Messes solennelles, septuor en *ré mineur*, concertos en *la mineur*, en *si mineur*, en *la bémol*; *Rondo brillant*, etc).
Hucbald.	24	840-930	Premier essai d'harmonie.
Hyagnis.	7		Phrygien et prêtre de Cybèle. On lui attribue l'invention du ton phrygien (*mi*).
Jacques (saint) le Mineur.	17	Ier siècle ap. J.-C.	Institution de la messe chantée.
Jennequin (Clément).	67	XVIe siècle.	Contrepointiste français. *la Bataille de Marignan*, chœur à quatre parties, que l'on a eu le tort de dater de 1480; cette année-là a bien pu être celle de la naissance de Jennequin, qui florissait vers 1510. — *Chansons chorales, Inventions musicales* à quatre et cinq voix).
Jérome (de Moravie).	34	XIIIe siècle.	L'un des quatre théoriciens qui traitèrent de la *musique mesurée*.
Jomelli,	101	XVIIIe siècle.	Napolitain. Elève de Durante et de Leo, et plus tard du père Martini. Il fut surnommé le Gluck de l'Italie. On lui attribue l'initiative

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Jomelli (*suite*).	101	XVIIIe siècle.	de la modulation recherchée, et d'une orchestration plus riche dans l'accompagnement des voix. (Célèbre *Miserere* et *Laudate* à deux chœurs).
Joncières (M. de).	325		*Sardanapale*, *Dimitri* (Critique musicale, etc.
Josquin des Prés.	43	XVe et XVIe siècles.	Ce maître est considéré, avec Obrecht, comme le chef de la seconde Ecole flamande. Il fut maître de chapelle de Louis XII et de l'empereur Maximilien. (*Inviolata*, *Miserere*, *Stabat Mater*, etc.).
Jubal Caïn.	1, 3	4000 ans av. J.-C.	C'est à lui que les Hébreux attribuent l'invention de la musique et des premiers instruments.
Justinien (l'empereur).	20	VIe siècle.	Hymne sur la *Divinité du Christ*.
Kalkbrenner.	264	1784-1849	Etudes pour le piano. Beau concerto en *ré* mineur, etc.
Kastner.	293	1811-1867	Ouvrages sur l'histoire de la musique (*les Danses des morts*, *les Chants de la vie*).
Knecht.	143	1752-1817	Maître de chapelle à Stuttgard. Ce savant théoricien fut en même temps remarquable pianiste, violoniste et organiste.
Kotzeluch.	233	1753-1814	Fut le successeur de Mozart comme maître de chapelle à Vienne. (Cantates, symphonies, un oratorio, un opéra, etc.)
Kreutzer.	560	1767-1831	Rodolphe Kreutzer fut un brillant violoniste qui se forma à l'Ecole de Viotti. Il dirigea longtemps l'orchestre de l'Opéra, et eut pour élève au Conservatoire Pierre Baillot. Il a écrit pour le théâtre, et son meilleur ouvrage a été l'opéra de *Paul et Virginie*.
Ktésibos ou Ctésibius d'Alexandrie	6	IIe siècle av. J.-C,	Invention de l'orgue hydraulique.
Labarre.	271		Célèbre harpiste, qui rappor-

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Labarre (*suite*).	271		ta d'Ecosse quelques-unes des mélodies nationales que Boïeldieu a intercalées dans *la Dame blanche.*
Laborde.	164	1734-1794	Valet de chambre et confident du roi Louis XV, fut élève de Rameau. (*Chansons*, qui sont toujours recherchées comme très curieuses. *Essais* sur la musique.)
Lachner.	256		Œuvres théâtrales et symphoniques.
Lalande.	87	XVII-XVIIIe siècles.	Organiste des rois Louis XIV et Louis XV. (Psaume *Beati quorum,* musique de *Mélicerte*.
Lambert.	37	XVIIe siècle.	Maître de la chapelle royale de Louis XIV. Directeur des *Vingt-quatre grands violons*, et beau-père de Lulli.
Landino Cieco.	35	XIVe siècle.	Chants à trois parties.
Lassus d'Hermione	9		On lui attribue l'invention du ton éolien *(la)*.
Lassus (Roland de).	52	1520-1594	Le nom de Roland de Lassus marque l'apogée de l'école flamande. Son œuvre est considérable ; on en connaît particulièrement un *Te decet Hymnus*, à quatre parties, et le motet *Timor et tremor venerunt super me.*
Legrenzi.	77	XVIIe siècle.	Maître de chapelle à Venise. Composa des morceaux où les instruments sont concertants avec les voix (sonates pour deux violons et un violoncelle).
Lejeune (dit Claudin).	67	XVIe siècle.	Flamand attaché à la cour de Henri III. (Douze psaumes, un ballet.)
Lemmens.	255		Ecole d'orgue, basée sur le plain-chant romain.
Lenepveu (M.).	324		Premier prix de Rome en 1865. (*Le Florentin, Velleda*).
Leo (Leonardo).	94	XVIIIe siècle.	Prédécesseur de Durante au Conservatoire de Naples. Contribua à former des élèves tels que Pergolèse,

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Leo (Leonardo) (*suite*).	94	XVIIIe siècle.	Sacchini, Piccini, Hasse, etc. Un *Miserere* à huit voix est l'œuvre la plus célèbre de Leo, qui écrivit aussi pour le théâtre.
Lesueur.	257	1763-1837	Voyez article biographique, page 257. *La Caverne, les Bardes, Paul et Virginie,* etc.
Limnander.	255		*Les Monténégrins,* opéra comique, représenté à Paris en 1849.
Liszt (l'abbé).	245		Musique symphonique. morceaux et transcriptions pour le piano.
Louis le Débonnaire.	24	IXe siècle.	Construction d'un orgue pour Aix-la-Chapelle; introduction, en Allemagne, de la facture des orgues.
Louis XIII.	87	XVIIe siècle.	L'Œuvre musicale de Louis XIII est conservée à la Bibliothèque nationale.
Lorris (Henri de).	51	1488-1563	Elève de Coclicus, devint professeur à Fribourg. (Collection des œuvres imprimées des principaux maîtres de son époque.)
Lotti.	92	XVII-XVIIIe siècles.	Grand maître qui fut supérieur dans tous les genres. Directeur de l'école vénitienne, il y forma des élèves tels que Marcello. (Opéras, cantates, madrigaux et musique religieuse).
Lulli.	83	XVIIe siècle.	Fondateur de l'opéra en France, et précurseur de Rameau et de Gluck. (*Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste, Achille et Polyxène, Atys, Armide, le triomphe de l'Amour.*)
Lupus.	67	XVIe siècle.	Maître flamand. (Motets et *Chansons spirituelles).*
Luther (Martin).	47	1483-1546	Adopta, pour le culte réformé, le genre de musique chorale inventé par Josquin des Prés et ses contemporains. *(Chansons chorales rythmées.)*

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Massenet (M.) membre actuel de l'Institut.	318		Premier prix de Rome en 1863. Professeur de composition au Conservatoire. *(Don César de Bazan. Marie - Magdeleine, les Erynnies, Ève, le Roi de Lahore, Hérodiade, etc.).*
Mathias (M.)	318		Second prix de Rome en 1848 (partagé avec M. Bazille). Professeur de piano au Conservatoire. (Musique de piano. Ouverture dramatique d'*Hamlet*, etc.
Mattei.	197	XVIIIe XIXe siècles	Elève du père Martini, fut un des maîtres de Rossini et de Donizetti.
Mattheson.	119	1681-1764	Personnage extraordinaire par la variété de ses talents. Son œuvre musicale a été considérable. Il fut ami de Haendel.
Mayer ou Meyer (Simon).	196	XVIIIe-XIXe siècles	*Les Mystères d'Eleusis*, *Geneviève d'Ecosse*. (Voir, à propos de ce maître, la singulière généalogie musicale dont il est la souche.)
Mayseder.	232	XVIIIe-XIXe siècles	Musique remarquable pour piano, violon et violoncelle.
Mazzaferrata.	77	XVIIe siècle.	Maître de chapelle à Ferrare. Indiqua l'expression en tête des morceaux.
Méhul.	258	1763-1817	Fut inspecteur au Conservatoire et membre de l'Académie des Beaux-Arts. Le chef-d'œuvre de Méhul, *Joseph*. qui parut en 1807, avait été précédé de plusieurs autres ouvrages : *Euphrosine, Cora et Alonzo, Stratonice, l'Irato, Une Folie, les Aveugles de Tolède,*
Membrée (M.).	325		*François Villon* (libretto de M. Got, doyen de la Comédie - Française), *Chœurs d'Œdipe-Roi.*
Mendelssohn (Félix)	241	1809-1847	*Paulus*, oratorio. Ouvertures : *le Songe d'une nuit d'Eté, la Grotte de Fingal, Mélusine,* symphonie en *la*. Sonates pour piano et violon, morceaux pour le piano, Rondos. *Chansons sans paroles*, etc.

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Mercadante.	201	1798-1870	*Elisa e Claudio*, *le Serment*, etc.
Mermet (M.).	325		*Roland à Roncevaux*, *Jeanne d'Arc*, etc.
Merulo (Claudio.)	61	XVIe siècle.	Composa une sérénade avec madrigaux et chœurs.
Meyerbeer.	234	1794-1864	Fut membre de l'Institut de France. *Il Crocciato*, *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Étoile du Nord*, *le Pardon de Ploërmel*, *l'Africaine*, etc.
Mondonville.	164	1715-1772	*Daphnis et Alcimadure.*
Monpou (Hippolyte)	288	1804-1841	Musique religieuse et profane. *Les deux Reines*, *Piquillo* etc., etc. Romances.
Monsigny.	156	1729-1817	*Le Déserteur*, *Rose et Colas*, *la Belle*, *Arsène*, etc.
Monteclair.	165	XVIIe-XVIIIe siècles	*Jephté*, opéra.
Monteverde.	72	XVIIe siècle.	Augmenta les ressources de l'harmonie en inaugurant l'emploi des accords dissonants. (*Ariane*, *Orphée*; air célèbre : *Lasciatemi morire*.)
Moralès.	57	XVIe siècle.	Né à Séville. Prédécesseur de Palestrina à la chapelle Sixtine. (Remarquable musique religieuse.)
Moschelès.	233	1794-	Œuvre considérable pour le piano.
Mouton.	45	XVIe siècle.	Élève de Josquin des Prés, et maître de Willaert de Bruges. Fut maître de chapelle de Louis XII et de François Ier. (Musique religieuse.)
Mozart.	144	1756-1791	L'un des plus beaux opéras qui existent est le *Don Juan* de Mozart. Chacun des morceaux qu'il contient est comme un joyau qui fait partie essentielle d'un riche écrin, et lui prête le concours indispensable de son éclat particulier. Les caractères mélodiques sont distincts et tracés de main de maître, et quant à la pureté de l'harmonie, il doit suffire de rappeler que Rossini a cherché vai-

20

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Ockenheim (*suite*).	42	XVe siècle.	flamande. (*Messe ad Omnem tonum.*)
Odington.	34	XIIIe siècle.	Division régulière des notes en temps et mesures (système mensural).
Offenbach.	286	1819-1880	*Les deux Aveugles, Ba-ta-clan, le Savetier et le Financier, le 66, Orphée aux Enfers, Geneviève de Brabant, la Chanson de Fortunio, la Belle Hélène, la Vie Parisienne, la Fille du Tambour-Major, les Contes d'Hoffmann, etc.*
Olympe (musicien grec).	9		On lui attribue l'invention du ton Dorien *(ré).*
Olympiade (1re).	13	VIIIe siècle av. J.-C.	Existence d'une première notation grecque alphabétique.
Onslow.	309	1784-1852	*Le Colporteur.* opéra comique, symphonies et musique de chambre.
Paër.	174	1774-1839	*Camille, le Maître de Chapelle,* etc.
Paganini.	183	1784-1840	Grand violoniste (célèbres variations sur le *Carnaval de Venise).*
Paisiello.	168	1740-1816	*Nina, la Bella Molinara* (une *Serva Padrona,* et un *Barbiere di Siviglia*).
Paladihle (M).	323		Premier prix de Rome en 1860 *(le Passant, Suzanne,* etc.*)*
Palestrina.	57	1524-1594	Né à Palestrina. Elève de Claude Goudimel. Fut chargé de rétablir la pureté du chant religieux. (Célèbre *Messe du Pape Marcel;* Messes, Motets, Hymnes, Psaumes.)
Panseron.	321	1795-1859	Premier prix de Rome en 1813; fut professeur de chant au Conservatoire. (Messes, méthodes, solfèges, romances; *Le Songe de Tartini,* ballade).
Pasquini.	75	XVIIe siècle.	Célèbre organiste. Eut l'initiative du *Drame allégorique*).
Pépin le Bref.	23	VIIIe siècle.	Installation d'un orgue à tuyaux dans l'église de Compiègne.

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Pergolèse.	101	XVIIIe siècle	Né à Jesi. Fut élève de Durante et de Leo au Conservatoire de Naples. Ce compositeur, qui mourut à vingt-six ans, a été surnommé le *Raphaël de la musique* (un *Dixit*, un *Laudate*, et le très célèbre *Stabat Mater*. *La Serva Padrona*, opéra buffa).
Peri (Jacopo).	63	XVIe siècle.	Composa, en collaboration avec le poète Ottavio Rinuccini, et sous le patronage de Giacomo Corsi et de Pierre Strozzi, grands seigneurs Florentins, l'opéra de *Daphné*.
Perne.	262	XVIIIe-XIXe siècles	Fut professeur et Inspecteur au Conservatoire. Cours d'harmonie et d'accompagnement. Dissertations et mémoires sur le système musical et la notation des Grecs.
Pessard (M.).	324		Premier prix de Rome en 1866. Professeur d'harmonie au Conservatoire. (*La Cruche cassée*. *Le Capitaine Fracasse*, etc.
Petrucci (Ottavio).	44	XVIe siècle.	Invention des caractères d'imprimerie pour la musique (Publication des Motets de la couronne).
Philidor.	155	1726-1795	*Le Maréchal-Ferrant*, *le Diable à quatre*, *le Bûcheron ou les Trois Souhaits*, *le Soldat magicien*, *Tom Jones*, *Blaise le savetier*, *Bélisaire*, etc.
Piccini.	103	XVIIIe siècle.	Napolitain, élève de Leo et de Durante, est considéré comme le créateur de *l'Opéra Buffa*. Piccini vint à Paris et y entra en lutte avec Glück, et après la retraite et la mort de ce dernier, c'est avec Sacchini qu'il se trouva en rivalité. (*Atys* et *Didon* sont les deux opéras les plus renommés de Piccini, qui a écrit aussi une *Iphigénie en Tauride*, etc.)

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Pierre (Saint).	16	Ier siècle ap. J.-C.	Introduction à Rome des *Psaumes de David.*
Pindare.	14	VIe siècle av. J.-C.	*Odes*, curieux spécimens à consulter concernant la *Mélopée.*
Plutarque.	14	Ier et IIe siècles ap. J.-C.	*Entretiens*, contenant des renseignements précis sur l'histoire de la musique grecque.
Poise (M.).	323		Second prix de Rome en 1852. (*Bonsoir voisin*, *la Surprise d'amour*, *l'Amour médecin*, etc.)
Politiano (Angelo).	56	XVe siècle.	Composa la première comédie chantante, *l'Orfeo.*
Poniatowski (le prince).	256	1806-1873	(*Pierre de Médicis*, opéra).
Porpora.	100	XVIIe-XVIIIe siècles	Célèbre maître en l'art du chant. Hasse et Haydn ont été ses élèves. (Douze cantates pour voix seule).
Porta (Constant).	51	XVIe siècle.	Né à Crémone. Fut l'inventeur du contrepoint inverse. (Une fugue à sept voix).
Printz.	118	1641-1717	Savant organiste et contrepointiste.
Ptolémée.	13	IIe siècle ap. J.-C.	Complément du système tonal et formation de sept gammes.
Pugnani.	111	1728-1803	Élève de Tartini ; a écrit des opéras et des ouvrages théoriques.
Pythagore.	11	584 av. J.-C.	Invention du monocorde ; découverte de l'accord parfait et invention de la lyre à huit cordes (deux tétracordes).
Pytherme (De Milet)	9		On lui attribue l'invention du ton ionien (*ut*).
Quagliati.	74	XVIIe siècle.	Composa un opéra populaire qu'il fit représenter sur un char dans les rues de Rome.
Quantz.	126	XVIIIe siècle.	Flûtiste hanovrien qui fut le maître de Frédéric II.
Rameau.	148	1683-1764	Chef de l'École française au dix-huitième siècle ; écrivit un Traité d'harmonie basé sur des principes entièrement neufs à cette époque (vingt-deux opéras dont les plus célèbres

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Rameau (*suite*).	148	1683-1764.	sont : *Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus, Platée.*
Reber (Henri).	308	1807-1880	Fut membre de l'Institut; professeur de composition au Conservatoire de Paris, etc., et Inspecteur des Conservatoires de province. (*Le Père Gaillard, les Papillotes de M. Benoit, les Dames capitaines*, etc. Ouverture de *Naïm, Pensées musicales*, symphonies, etc.
Reicha.	262	1770-1836	Traité de haute composition. (Œuvres instrumentales). Fut professeur au Conservatoire.
Reichardt.	142	1753-1814	Fut un des musiciens que distingua Frédéric II. Succéda à Graun comme maître de chapelle à Berlin.
Reissiger.	229	XIXe siècle.	Fut maître de chapelle à Dresde. Son œuvre, très variée et très mélodique, est considérable.
Reyer (M.) Membre actuel de l'Institnt.	316		*Maître Wolfram, Sacountala, la Statue, Sigurd*, etc. Musique religieuse et symphoniqne. Critique musicale, etc.
Ricci (Louis).	204	1808-1860	*Crispino et la Comare.*
Ries (Ferdinand).	220	1784-1838	Seul élève de Beethoven. Opéras, oratorios, musique de chambre, concertos et sonates pour le piano, etc.
Righini.	182	1758-1812	Élève du Père Martini. (Excellentes vocalises pour soprano).
Rinck.	214	XVIIIe-XIXe siècles	Excellente école d'orgue.
Rore (Cyprien de).	51	XVIIe siècle.	Elève de Willaert. Fut maitre de chapelle à Ferrare, à Venise et à Parme. (Musique religieuse et madrigaux).
Rossi.	75	XVIIe siècle.	Florentin. (Oratorios et cantates).
Rossini.	186	1792-1868	*Tancredi, Semiramide, Otello, Moïse, le Barbier de Séville, Guillaume Tell, la Cenerentola, Il Turco in Italia, l'Italiana in Algeri, la Gazza ladra, le Siège de*

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Rossini (*suite*).	186	1792-1868.	*Corinthe, le comte Ory*, etc. Une petite messe solennelle, magnifique *Stabat Mater*, etc.
Rouget de Lisle.	325	1760-1836	*La Marseillaise*, chant patriotique, composé én 1792, à Strasbourg, et adopté par les délégués de Marseille, qui le chantèrent à Paris, à la fête de la Fédération.
Rousseau (Jean-Jacques).	151	1712-1778	Ce célèbre écrivain, qui fut l'appui de Gluck dans sa lutte avec Piccini, composa un joli opéra-comique, *le Devin du village*, et de plus on lui doit un *Dictionnaire de musique* très précieux.
Sacchini.	105	XVIIIe siècle.	Napolitain, élève de Durante. Après avoir travaillé pour l'Italie, pour l'Allemagne et pour l'Angleterre, il vint à Paris et y fit représenter plusieurs opéras, mais son chef-d'œuvre, *Œdipe à Colonne*, ne parut qu'après sa mort, en 1786. (Air célèbre, *Se circa se dice.*)
Saint-Saëns (M. Camille), membre actuel de l'Institut.	319		Voyez article, page 319. *Le Timbre d'argent, La Princesse jaune, Prométhée enchaîné, le Rouet d'Omphale, Phaéton, la Danse macabre*, etc.
Sala.	176	XVIIIe siècle.	Elève de Léonardo Leo. Ouvrage important sur la composition. (Musique religieuse.)
Saldanha.	89	XVIIe siècle.	Portugais, composa des messes et des Psaumes.
Salieri	170	1750-1825.	*Les Danaïdes, Tarare*, opéras. (Trios en forme de *canons*, devenus populaires dans nos écoles.)
Salinas (de Burgos).	68	XVIe siècle.	Professa à Salamanque, et fut surnommé le prince des théoriciens.
Salomon (le roi).	5	1001-975 (Av. J.-C.)	Salomon réunit dans son temple une foule de chanteurs et d'instrumentistes pour exécuter, *à l'unisson*, les cantiques et les *Sentences*

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Tinctor.	45	XVe-XVIe siècles.	Né en Brabant, est considéré comme le fondateur de l'Ecole napolitaine (messe de *l'Homme armé.* Dictionnaire de musique) (*a*).
Traetta.	96	XVIIIe siècle.	Un des derniers élèves de l'Ecole de Durante. Remplaça Galuppi en Russie (*Antigone*, opéra).
Tudway.	88	XVIIe siècle.	Anglais, compositeur de la reine Anne.
Turk.	143	1756-1813.	Théoricien et professeur d'orgue, a écrit un excellent ouvrage sur la *Basse chiffrée.*
Tye.	68	XVIe siècle.	Maitre de chapelle de la reine Elisabeth d'Angleterre.
Ugolino.	76	XVIIe siècle	Successeur d'Anerio à la chapelle Sixtine.
Valle (Pietro della)	77	XVIIe siècle.	Romain, parcourut l'Orient, et y fit des recherches au point de vue de l'histoire de la musique (*Tantum ergo* à douze voix).
Valentini.	76	XVIIe siècle.	Elève des Nanini (canon à quatre-vingt-seize voix et à vingt-quatre chœurs).
Vaucorbeil (M.).	204		Actuellement directeur de l'Opéra (*Bataille d'Amour*, *Mahomet*, chœurs religieux, mélodies, etc., etc.)
Vecchi (Orazio).	64	1551-1605.	Surnommé la merveille de son temps, composa un opéra, *l'Antiparnasso*, qui fut représenté à la cour de Modène.
Venosa (prince de) dit Gesualda.	65	XVIe-XVIIe siècles.	Favorisa le développement de la seconde Ecole napolitaine (madrigaux).
Veracini.	110	XVIIIe siècle.	Violoniste dont le talent fut supérieur à celui de Tartini.
Verdelot.	67	XVIe siècle.	Contrepointiste flamand.
Verdi (M.).	202	Né en 1814.	*Nabuchodonosor*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *la Traviata*, *les Vêpres siciliennes*, *Aïda.*
Verdonck.	67	XVIe siècle.	Contrepointiste flamand.
Verso.	65	XVIe siècle.	Contrepointiste sicilien.
Vervoitte (M.),	268		Actuellement maître chapelle à la cathédrale de Paris et inspecteur du chant dans les Ecoles normales (très belle musique religieuse).

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Viadana.	64	XVIe siècle.	Inaugura le *Concert d'église*, et passe pour avoir été l'inventeur de la *Basse chiffrée*.
Vicentino.	60	XVIe siècle.	Inventeur de l'arci-cembalo, instrument à touches spéciales pour les demi-tons.
Vinci (Leonardo da)	96	XVIIIe siècle.	Elève du Conservatoire de Naples, auteur du *récitatif obligé*, composa plusieurs opéras qui eurent du succès (*Farnace*, *Artaxercès*, etc.)
Vinci (Leonardo da)	96	XVe-XVIe iècles	Ce grand peintre, qui mourut en 1520, entre les bras de François Ier, était aussi très bon musicien.
Viola (della).	61	XVIe siècle.	Maître de chapelle du duc d'Este, fit des essais de déclamation lyrique.
Viotti.	112	1775-1824,	Elève de Pugnani, a composé d'admirables concertos. Viotti fut pendant quelques années directeur de l'Opéra de Paris.
Vittori.	76	XVIIe siècle.	Musicien, poète et chanteur, composa des drames lyriques.
Vittoria.	68	XVIe siècle.	Maître de chapelle à Rome. Sa musique religieuse est estimée à l'égal de celle de Palestrina.
Vivaldi.	98	XVIIIe siècle.	L'abbé Vivaldi, maître de chapelle à Venise, y fut connu sous le surnom de prêtre rouge (prete rosso). Violoniste de premier ordre, il voyagea pour se faire entendre, et on lui doit l'invention du concerto.
Vogel.	154	1756-1788.	Un opéra : *Médée*, ou *la Toison d'or*.
Vogler (l'abbé).	137	1749-1814.	Célèbre théoricien qui fut élève du père Martini et professeur de Winter, de Weber et de Meyerbeer.
Waelrant (Hubert).	26	XVIe siècle.	Inventeur d'une nouvelle dénomination syllabique appelée *Bocedisation*.
Wagner (Richard).	244	Né en 1813.	*Rienzi*, *le Vaisseau fantôme*, *Tannhauser*, *Lohengrin*, *Tritan et Iseult*, *Niebelungen*, *les Maîtres chanteurs*, etc.
Wallace.	256	1814-1865.	*Lorelei*.

NOMS	PAGES	ÉPOQUES	ŒUVRES PRINCIPALES
Weber (Carl-Maria de).	225	1786-1826.	*Sylvana, Preciosa, Abou-Hassan, Freyschutz, Euryanthe, Oberon,* etc. Remarquable collection de musique pour le piano, où se trouvent : *le Mouvement perpétuel,* un beau morceau de salon intitulé *le Croisé, l'Invitation à la valse,* etc.
Wekerlin (M.).	47		Actuellement bibliothécaire au Conservatoire. A composé une quantité de chœurs et de mélodies des plus remarquables
White (Robert).	51	XVIe siècle.	Surnommé le Roland de Lassus de l'Angleterre (musique religieuse),
Wilbye.	88	XVIe-XVIIe siècles.	Obtint, en 1601, le prix accordé par le comte d'Essex, à la plus remarquable composition musicale (*le Triomphe d'Orion*).
Willaert (de Bruges)	51	XVIe siècle.	Fondateur de l'Ecole vénitienne, a composé des chœurs doubles et triples.
Winter.	139	1754-1825.	Elève de l'abbé Vogler, fut maître de chapelle à Munich. Contribua à multiplier les ressources de l'orchestre (*Hélène et Pâris, le Sacrifice interrompu, Tamerlan,* etc.)
Wolfram.	233	1789-1879.	Opéras, oratorios, cantates, symphonies et musique religieuse.
Zarlino.	60	XVIe siècle.	Classification des intervalles par tons et demi-tons. Classification des modes. Méthode pour accorder les clavecins.
Zeno (Apostolo).	77	XVIIe siècle.	Ecrivit le premier opéra dont le sujet ne fut pas emprunté à la mythologie : *Gl'Inganni Felici.*
Zingarelli.	171	1752-1837.	*Romeo et Juliette,* opéra dans lequel se trouve l'air célèbre : « Ombra adorata, aspetta. »

(*a*) Paroles du fragment de la chanson de *l'Homme armé,* qui servit de thème à Jean Tinctor :

Lome, Lome, Lome, armé
Et Robinet tu m'as la mort
Donnée quand tu t'en vas

TABLE DES CHAPITRES

LA MUSIQUE EN FRANCE AU XVIIe SIÈCLE

ÉCOLE ITALIENNE AU XVIII[e] SIÈCLE

ÉCOLE ALLEMANDE AU XVIII[e] SIÈCLE

ÉCOLE FRANÇAISE AU XVIII[e] SIÈCLE

ÉCOLE ITALIENNE DU XIX[e] SIÈCLE

ÉCOLE ALLEMANDE DU XIX[e] SIÈCLE.

ÉCOLE BELGE.

ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX[e] SIÈCLE.

MEMBRES ACTUELS DE L'INSTITUT.

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX, 20, RUE BERGÈRE. — 9218-4-91.

IMP. NOIZETTE, 8, RUE CAMPAGNE-PREMIÈRE, PARIS.